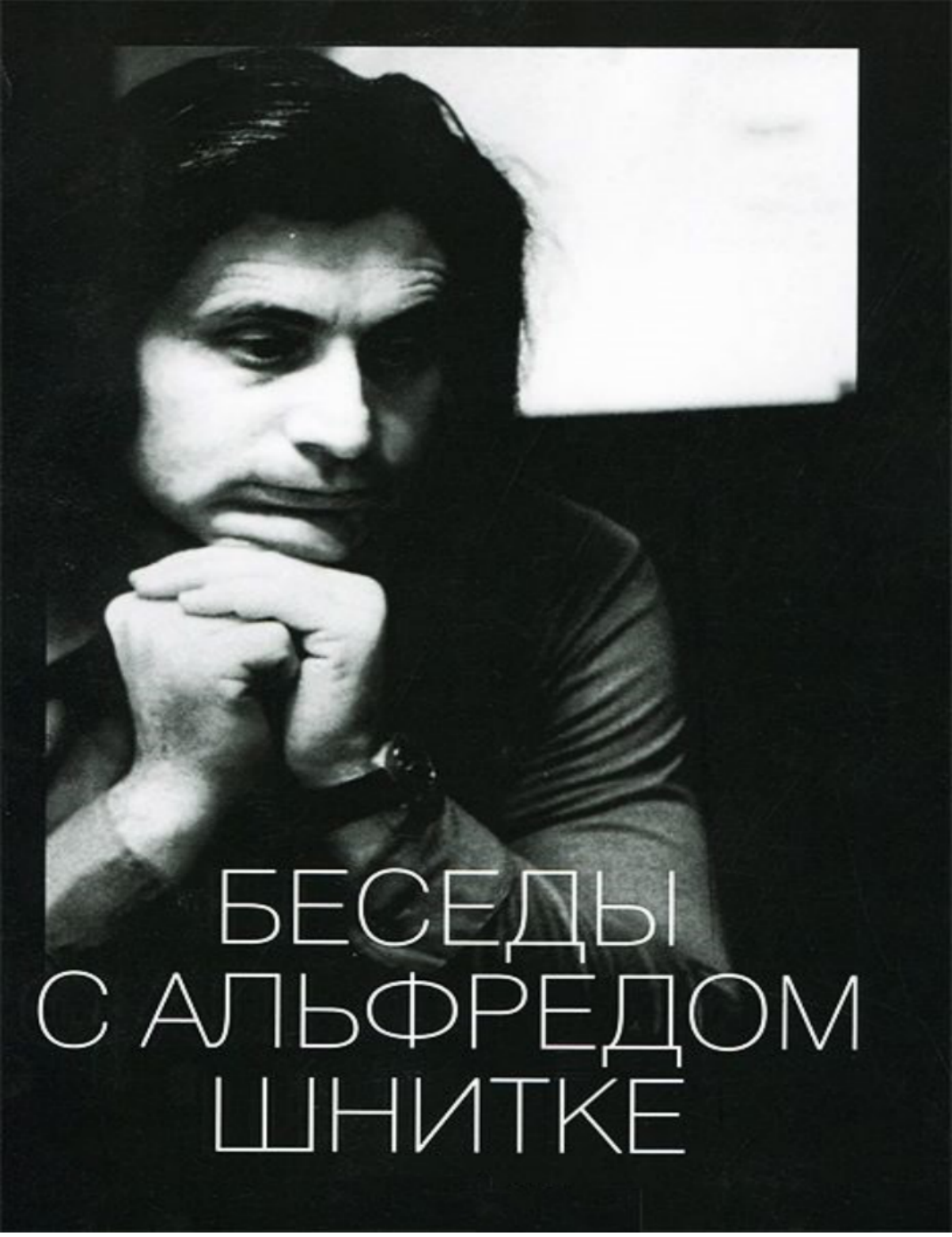


БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

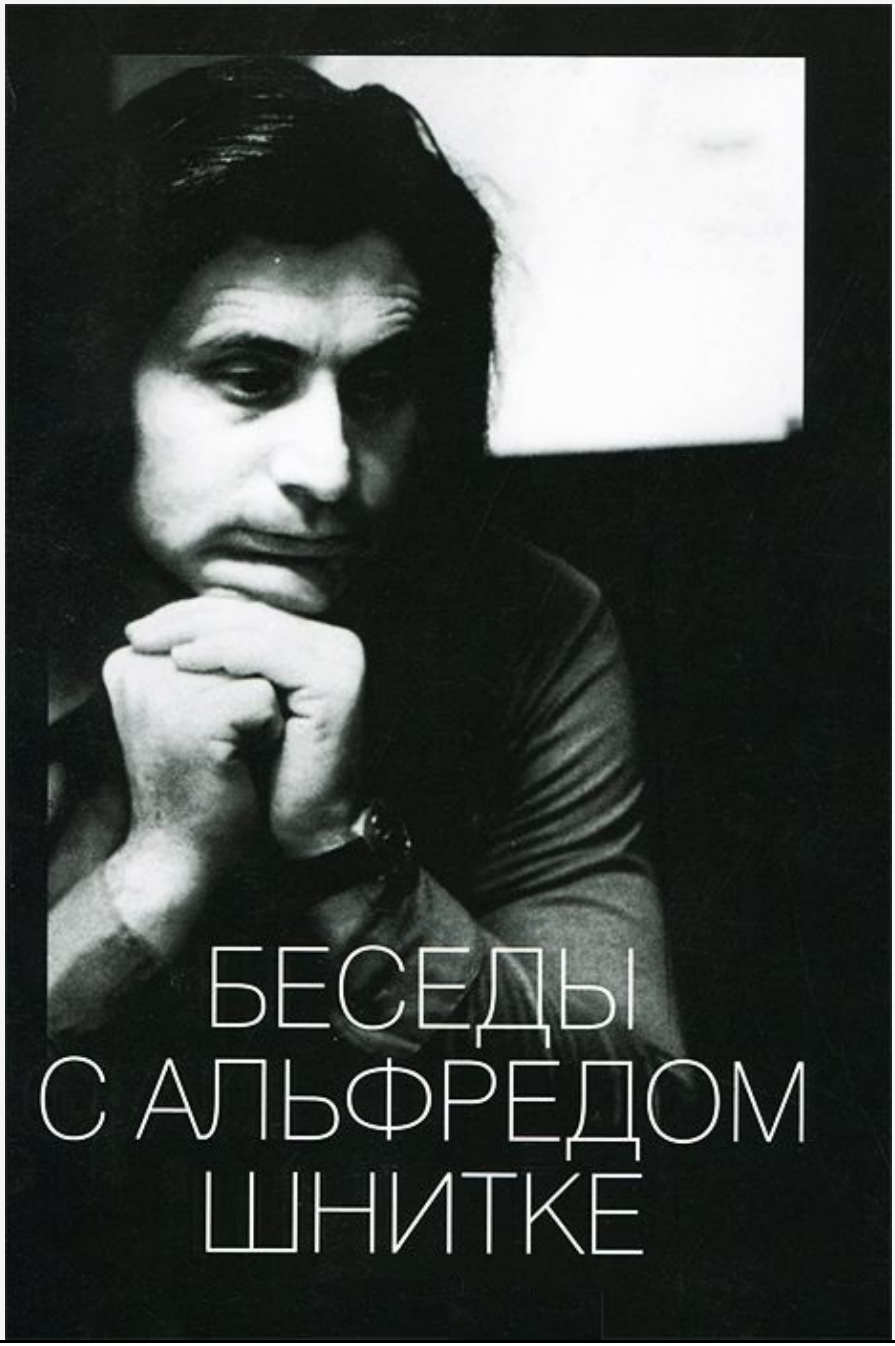
Основной материал книги составляет запись бесед с известным композитором, которые вел А. В. Ивашкин на протяжении 1985-1992 годов. Темы этих бесед чрезвычайно разнообразны - от личных воспоминаний, переживаний - до широких философских обобщений, метких наблюдений об окружающем мире. Сквозной линией бесед является музыка - суждения Шнитке о своем творчестве, отзывы о музыке классиков и современников. В книге представлены некоторые выступления и заметки самого Шнитке, а также высказывания и интервью о нем. Издание содержит обширный справочный аппарат: полный каталог сочинений, включающий дискографию, а также список статей и интервью Шнитке. Все материалы, кроме отмеченных ссылками на предыдущие издания, публикуются впервые. Для музыкантов-профессионалов и широкого круга читателей.

-
- Содержание
- От составителя
- БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ
- 1. Происхождение. - Семья. - Жизнь в Энгельсе и в Вене. - Обучение музыке. - Литературные впечатления. -Борис Пастернак. - Отношение к русской, немецкой, еврейской культуре. - Религия и церковь
-
- 2. Техника и сущность. Процесс сочинения. Музыкальные формы
- Эскизы А. Шнитке
-
-
-
- На пути к воплощению новой идеиОпубл. в сб.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. - М., 1982. С. 104-107.
- Из интервью - В. Холопова: Дух дышит, где хочет//Наше наследие. - 1990. - № 3. - С. 46
- О премьере Четвертой симфонии//Музыка в СССР. - 1984. - Октябрь - декабрь. - С. 82
- 3. Дмитрий Шостакович. - Ранние сочинения. -Борис Тищенко. - Родион Щедрин. - Гия Канчели. -София Губайдулина. - Валентин Сильвестров
- Круги влиянияОпубл. в сб.: Д. Шостакович. Статьи и

материалы.. - М., 1976. С. 225

-
- Из статьи В. Блиновой Коэффициент полезного действия... Был ли он?//
-
- Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. Третья и Шестая симфонии.
-
- Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. Оплаканные ветром. - Мелодия, 1991. А 10 00777006
- 4. Первые поездки на Запад. - Исполнения. - Публика. Фестивали. - Антропософия. - Работа в кино
-
- Программа фестиваля Шнитке в Стокгольме (1989 г.)
- 5. XX век - новая эпоха. - Рациональное - иррациональное. Новое ощущение времени. - Чтение и “книжное” знание. философия и обрядовость. - Культура и природа. -“Дух времени”.- Русская культура
-
-
- 6. Добро и зло. - Дьявол. - Проблема Фауста. П е р Г ю н т
-
- 7. Объединение Германии. - Жизнь в Германии и в России. Отношение к публике.- Право быть самим собой.-Стиль последних лет. - Отношение к оркестру
- 8. Второй виолончельный концерт и Мстислав Ростропович. - Опера Жизнь с идиотом по рассказу Виктора Ерофеева. - Романтическая эпоха и отношение к ней. Джаз и рок.- Владимир Высоцкий.- Юрий Любимов и его театр. -Пиковая дама
-
-
-
- Вместо послесловия
- Выступления, статьи, заметки Шнитке
  - Слово о Прокофьеве
  - Памяти Филиппа Моисеевича Гершковича
  -
  -
  -
  -
  -
  - Оркестр и “новая музыка”
  -

    - Листки из архива
    -
- Музыканты, художники о Шнитке
- Мстислав Ростропович
- Гидон Кремер
-
- Геннадий Рождественский
- Владимир Янкилевский
-
- Каталог сочинений. Список статей и интервью
- Каталог сочинений*
- Сценические сочинения
- Сочинения для оркестра
- Хоровые и вокальные сочинения
- Камерно-инструментальные сочинения
- Фортепианные сочинения
- Электронная музыка
- Обработки и транскрипции
- Ранние и незавершенные работы. Сочинения, написанные на случай *
- Киномузыка*
    - Художественные фильмы
    - Телевизионные фильмы
    - Мультипликационные фильмы
    - Хроникальные и документальные фильмы
    - Театральные постановки и радиоспектакли
- Список статей и интервью
- Статьи
    - На русском языке
    - На немецком языке
- Интервью
    - На русском языке
    - На немецком языке
    - На английском языке
- Summary



БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

Москва

РИК “Культура”

1994

Составитель, автор вступительной статьи А.В.Ивашкин

ББК 85.313(2)7 И 24

РИК “Культура” выражает признательность Международному фонду “Культурная инициатива” и независимому фонду “Триумф” во главе с писательницей Зоей Богуславской за содействие в издании этой книги.

Издание осуществлено при поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

©А.Г. Шнитке. Беседы, выступления, статьи, 1994г. ® А.В. Ивашкин. Составление, беседы, интервью. вступит, статья, каталог сочинений, список статей и интервью, иллюстрации, 1994 г. G РИК .Культура". Дизайн, 1994 г.

В течение многих лет я регулярно веду беседы с Александром Ивашкиным на темы как музыкальные, так и биографические. Эти разговоры записаны так, как они и происходили - без равномерной дозировки вопросов и ответов, без заботы об исчерпанности темы или ее актуальности. Это были именно разговоры, а не последовательное выполнение автобиографической программы. Несмотря на всю неполноту этих бесед, именно в них многое было сказано в первый раз и дало мне также пищу для дальнейших размышлений - не говоря уже об очень полезных для меня спорах, где каждый остался при своем, но четче осознал все, что обсуждалось.

Альфред Шнитке 07.01.1993 *г. Москва*

Содержание

От составителя

БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

1. Происхождение. - Семья. - Жизнь в Энгельсе и в Вене. - Обучение музыке. - Литературные впечатления. -Борис Пастернак. - Отношение к русской, немецкой, еврейской культуре. - Религия и церковь

Оригинал на немецком языке. Перевод Т. Родионовой

2. Техника и сущность. Процесс сочинения. Музыкальные формы

Эскизы А. Шнитке

Эскизы А. Шнитке

Наброски к *Реквиему* 1

Наброски к *Реквиему*2

На пути к воплощению новой идеи Опубл. в сб.: *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке.* - М., 1982. С. 104-107.

Из интервью - В. Холопова: *Дух дышит, где хочет//Наше наследие.* - 1990. - № 3. - С. 46

О премьере *Четвертой симфонии//Музыка в СССР*. - 1984. - Октябрь - декабрь. - С. 82

3. Дмитрий Шостакович. - Ранние сочинения. -Борис Тищенко. - Родион Щедрин. - Гия Канчели. -София Губайдулина. - Валентин Сильвестров

Круги влияния Опубл. в сб.: *Д. Шостакович. Статьи и материалы.*. - М., 1976. С. 225

Из статьи В. Блиновой *Коэффициент полезного действия... Был ли* он?//Горьковский рабочий. - 1974. -19 февраля

Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. *Третья* и *Шестая* симфонии. -*Мелодия*, 1982. С 10 20843 000

Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. *Оплаканные* ветром. - Мелодия, 1991. А 10 00777006

4. Первые поездки на Запад. - Исполнения. - Публика. Фестивали. - Антропософия. - Работа в кино

Из статьи М. Туровской *Театр одного дирижера//Лит. газета.* - 1986- 16 июля

Программа фестиваля Шнитке в Стокгольме (1989 г.)

5. XX век - новая эпоха. - Рациональное - иррациональное. Новое ощущение времени. - Чтение и “книжное” знание. философия и обрядовость. - Культура и природа. -“Дух времени”.- Русская культура

Полистилистические тенденции современной музыки

Из беседы с Н. Шахназаровой и Г. Головинским//Новая жизнь *традиций в советской музыке. Статьи и интервью.*- М., 1989. С.332-349

6. Добро и зло. - Дьявол. - Проблема Фауста. П е р Г ю н т

Из интервью - В. Холопова: *Дух дышит, где хочет//Наше наследив.* - 1990. - № 3. - С. 46

7. Объединение Германии. - Жизнь в Германии и в России. Отношение к публике.- Право быть самим собой.-Стиль последних лет. - Отношение к оркестру

8. Второй виолончельный концерт и Мстислав Ростропович. - Опера Жизнь с идиотом по рассказу Виктора Ерофеева. - Романтическая эпоха и отношение к ней. Джаз и рок.- Владимир Высоцкий.- Юрий Любимов и его театр. -Пиковая дама

Написано как предисловие к книге рассказов Виктора Ерофеева *Тело Анны, или Конец русского авангарда//Книжное*

обозрение. -1989.- 15 декабря.-С. 9

Из интервью - А, Медведев: *Нужен поиск. нужны* изменения *привычного//Советский джаз.* - М., 1987. С. 68-69

В защиту Пиковой Дамы

Вместо послесловия

Выступления, статьи, заметки Шнитке

Слово о Прокофьеве

Памяти Филиппа Моисеевича Гершковича

Бесконечность духовной жизни (*Памяти Олега Кагана*)*

Фазиль Искандер

Субъективные заметки об объективном исполнении

Святослав Рихтер

О серьезном и несерьезном

Оркестр и “новая музыка”

Графические “тезисы” к лекции о Дебюсси (начало 80-х годов)

Листки из архива

Письмо в Комитет по Ленинским премиям

Музыканты, художники о Шнитке

Мстислав Ростропович

Гидон Кремер

Из аннотации к концерту

Геннадий Рождественский

Владимир Янкилевский

Отзыв на посещение выставки художника

Каталог сочинений. Список статей и интервью

Каталог сочинений*

Сценические сочинения

Сочинения для оркестра

Хоровые и вокальные сочинения

Камерно-инструментальные сочинения

Фортепианные сочинения

Электронная музыка

Обработки и транскрипции

Ранние и незавершенные работы. Сочинения, написанные на случай *

Киномузыка*

Художественные фильмы

Телевизионные фильмы

Мультипликационные фильмы

Хроникальные и документальные фильмы

Театральные постановки и радиоспектакли

Список статей и интервью

Статьи

На русском языке
На немецком языке
Интервью
На русском языке
На немецком языке
На английском языке
Summary

Содержание

От составителя..... 7

Беседы с Альфредом Шнитке

1. *Происхождение. - Семья. - Жизнь в Энгельсе и в Вене. - Обучение музыке. - Литературные впечатления. - Борис Пастернак. - Отношение к русской, немецкой, еврейской культуре. -Религия и церковь* 13

Воспоминания о Вене 26

2. *Техника и сущность. Процесс сочинения. Музыкальные формы*..... 49

На пути к воплощению новой идеи 64

О премьере Четвертой симфонии 71

3. *Дмитрий Шостакович. - Ранние сочинения. - Борис Тищенко. - Родион Щедрин. - Гия Канчели. - София Губайдулина. - Валентин Сильвестров* 81

Сочинения, написанные в консерватории 84 - Круги влияния 89 - [Из статьи В.Блиновой о премьере *Первой симфонии* в Горьком 93] - [Из аннотаций А.Шнитке *к* пластинкам с записями сочинений Г. Канчели: *Третья* и *Шестая* симфонии, *Оплаканные ветром* 94] - О Софии Губайдулиной 96

4. *Первые поездки на Запад. - Исполнения. - Публика. - Фестивали. - Антропософия. - Работа в кино* 101

[Из статьи М.Туровской об исполнении Г.Рождественским *Первой симфонии* 109] - Эдисон Денисов 112- Воспоминания о М.И. Ромме 123

5. *XX век - новая эпоха.- Рациональное - иррациональное. - Новое ощущение времени,- Чтение и "книжное" знание. -Философия и обрядовость. - Культура и природа.-"Дух времени".- Русская культура* 127

Полистилистические тенденции современной музыки 143

6. *Добро и зло.- Дьявол. - Проблема Фауста. - Пер Г ю н т* 155

7. *Объединение Германии.- Жизнь в Германии и в России. - Отношение к публике. - Право быть самим собой.-Стиль последних лет. - Отношение к оркестру*..... 175

8. *В т о р о й виолончельный концерт и Мстислав Ростропович.- Опера Жизнь с идиотом по рассказу Виктора Ерофеева.- Романтическая эпоха и отношение к ней. - Джаз и рок. - Владимир Высоцкий. - Юрий Любимов и его театр.- Пиковая дама*

..... 183
5
О прозе Виктора Ерофеева 185- А.Жюрайтис. В защиту *Пиковой Дамы* 197- О постановке Пиковой *дамы* 202
Вместо послесловия 205
Выступления, статьи, заметки Шнитке
Слово о Прокофьеве.....210
Памяти Филиппа Моисеевича Гершковича.....215
Бесконечность духовной жизни (*Памяти Олега Кагана*).....217
Фазиль Искандер.....219
Субъективные заметки об объективном исполнении.....219
Святослав Рихтер.....222
О серьезном и несерьезном..... 224
Оркестр и "новая музыка" 228
Листки из архива.....231
Письмо в Комитет по Ленинским премиям 233
Музыканты,художники о Шнитке
Мстислав Ростропович.....237
Гидон Кремер.....238
О *Второй симфонии* 241 - О *Concerto grosso* №1 243 - Поиски названия *Моц-Арт* 247
Геннадий Рождественский.....248
Владимир Янкилевский.....251
О живописи Владимира Янкилевского 260
***Каталог сочинений*..... 262**
***Список статей и интервью* 299**
6

От составителя

Альфред Шнитке внешне спокоен: он говорит размеренно, но синтаксически непросто, не доверяя клише устной речи. Никаких общих мест. Привычное выглядит иначе, любая проблема соседствует с антитезой. Все, казалось бы, и ясно, но неоднозначно. То, что лежит на поверхности, видится вдруг с разных точек зрения. То же - в музыке. Иногда она может показаться даже несколько старомодной. Трезвучия, простейшие интервалы - они здесь на каждом шагу. Мы слышали их много раз в другой музыке. И все же именно сейчас они особым образом приковывают внимание, заставляя прислушаться, словно притягивая невидимым магнитом. За ними, как в системе зеркал, встает длинный ряд отражений, ассоциаций, уводящих к основам смысла, к опыту самой жизни. Много раз, слушая самого композитора и его музыку, я испытываю что-то общее. Потом неожиданно стало ясно: если записать то, что он говорит,- редактуры не потребуется. Он говорит как пишет. Кажется, Фердинанд де Соссюр первым ввел разделение речи и языка. У Шнитке явно преобладает языковое начало. Корневой, глубинный смысл и музыкального, и словесного языка раскрывается порой в оборотах многократно “бывших в употреблении”. Но Шнитке снимает с них шелуху этих употреблений, счищает закостеневшие наросты, проясняет то, что Андрей Белый называл “заобразным, прародимым”. И это не простая реставрация смыслов, как часто бывает при стилизации. Шнитке нисходит к предельной простоте языка, к его неделимому атому; затем - укрупняет его, превращает в знак, вбирающий свет истории. И в этом смысле композитор совершает почти дантовский путь, чтоб “вновь узреть светила”.

Идея незамкнутого круга, а точнее - спирального витка, присутствует во всех важнейших сочинениях Шнитке. Так, например, “герой” его инструментальных концертов (в этом жанре столкновения конфликтных сфер становятся, пожалуй, наиболее острыми) в конце “пути” обязательно возвращается к чему-то исходному, главному, переосмысливает его. Испытания не проходят даром:

всегда в кодах симфоний и концертов атмосфера проясняется, открывается необозримый и бесконечный простор (*Третий скрипичный концерт. Concerto grosso № 2*, *Виолончельный концерт*). Музыка приобретает новое измерение, как порой человеческие поступ -

ки - новую точку опоры. По сути, вся музыка Шнитке является попыткой сделать осязаемым это новое “измерение”. В чем оно? В глубинном подтексте происходящего, в объемности символики любого звука, темы, образа. Произведения Шнитке не исчерпываются реальным звучанием: след от них остается в памяти надолго, заставляя размышлять, иначе, глубже посмотреть на все услышанное. Его музыка входит в нашу жизнь неиллюзорной, духовной реальностью.

В небольшом московском рабочем кабинете композитора висит картина его друга, художника Владимира Янкилевского. Элементарные геометрические фигуры складываются, казалось бы, в абстрактную декоративную композицию. Приглядевшись, однако, начинаешь понимать внутренние смысловые связи, их символику, улавливать нити единства, реально ощущать “силовые” линии напряжения. Те же, почти магнетические линии пронизывают музыку Шнитке. Ее смысл никогда не раскрывается сразу, с первого взгляда, в виде готовой информации, но требует вхождения, вживания -являясь, по существу, таким же процессом испытания или исследования, как и сама реальность. Смысл целого раскрывается порой лишь в самом конце, с последним итогом всего происшедшего. А все прежнее оказывается подготовкой, нащупыванием этого внезапно открывшегося нового измерения музыки. На концертах, где исполняется музыка Шнитке, всегда много слушателей. Это люди разные; но все они находят в его сочинениях что-то для себя важное - то, что помогает лучше понять жизнь, время, культуру. Премьеры сочинений Шнитке перерастают рамки чисто музыкального события; невольно вспоминаешь особую, волнующую атмосферу первых исполнений сочинений Шостаковича. И не случайно. Музыка Шнитке во многих своих чертах прямо соотносится с творчеством его старшего современника. Это прежде всего настойчивое стремление вывести музыку за ее собственные условные рамки, сообщить ей смысловую незамкнутость, открытость в бесконечную даль времени. Ведь многие шостаковические финалы находятся, по сути, з а р а м к а м и, за скобками произведения, переводя восприятие в иной, более сложный символический план. Финал “воспаряет” над произведением, открывает неожиданный выход в о в н е. У Шнитке присутствие символического плана становится постоянным. Любое его сочинение - это не просто текст, но еще и некий текст в тексте, подводная часть явного. Это не просто музыка, но раздумье о ней и монтаж разных музык. Симфония, соната, концерт разворачиваются не столько как конструкция, сколько как цепь взаимосвязанных или конфликтных событий.

Борьба полярностей, неровность пульса, фаустовская неоднозначность - в этом нерв творчества Шнитке. Беспокойное и точное ощущение двуединства мира пронизывает всю музыку композитора. Возникнув, любой, даже самый простой образ погружается в сложный контекст окружающих событий или сталкивается со своей противоположностью. Вспоминаю, как на репетиции, прослушав финал *Третьего скрипичного концерта*, Святослав Рихтер подошел к автору и, лукаво улыбаясь, спросил: “Так что же все-таки здесь у вас: мажор или минор?!” Балансируя на грани света и мрака, события в симфониях и концертах Шнитке приходят к мучительно трудной гармонии.

...Музыка Шнитке - феномен особого рода. Мы чувствуем в его сочинениях многое из того, что составляет духовную атмосферу времени; в них сплавлены и отражены разные проблемы, воспринятые художником отовсюду. Для Шнитке не существует “своего” и “чужого”, старого и нового - так же как не существовало этих понятий для Джойса, Эйнштейна, Элиота, Стравинского, расширивших наши представления о единстве мира и универсальном характере человеческой культуры.

Музыка Шнитке сегодня широко популярна: ни одно его сочинение не остается неисполненным, многие пишутся по заказу известнейших солистов и исполнительских коллективов разных стран; число компакт-дисков с записями его сочинений составляет несколько десятков и постоянно растет! Партитуры Шнитке издаются в России, Австрии, Франции, Германии, США. Премьеры его сочинений с успехом проходят в крупнейших концертных залах мира, причем не только в фестивальных программах, но и в смешанных филармонических концертах, не рассчитанных на специально подготовленную публику. Фестивали, посвященные его музыке, проходят в Горьком (1989), Стокгольме (1989), Лондоне (1990), Турине (1993); циклы концертов - в Мальмё и Гётеборге (1988), Зальцбурге (1990), Хаддерсфильде (Англия, 1990). В небольшом шведском городе Лунд, со старинным университетом, даже образовано *Общество имени Шнитке* (1988). В мае 1981 г. Шнитке избирается членом Западноберлинской Академии искусств, в июле 1986 г.- членом-корреспондентом Баварской Академии изящных искусств, в мае 1987 г.-иностранным членом Шведской королевской Академии, в 1989 г.-членом Гамбургской Академии. Он является почетным членом Академии Саксен-Анхальт (1992), Йенской Академии искусств (1992), Венского хорового общества (1993). В 1989 г. ему присуждается *Ника* - приз Союза кинематографистов СССР, в 1992 г.- престижная японская *Premium Imperiale.* немецкая *Баховская*

премия, в
9
1993 г.- премия Российского независимого фонда *Триумф* за высшие достижения в области российского искусства за последние годы.

...С Альфредом мы знакомы очень давно. Помню его еще в середине шестидесятых годов, около дома на улице Дмитрия Ульянова, где долгое время жил и я. Однажды, уже в конце семидесятых, войдя к нему в кабинет, я услышал: “С авангардом покончено”. При этом Альфред показал партитуру только что законченного *Третьего скрипичного концерта.* Вместо привычной сложной, “рваной” фактуры - чистое, разреженное звуковое пространство: “золотой ход” валторн в мерцающем мажоро-миноре. И тут же я вспомнил, как однажды увидел Альфреда, поджидавшего меня в машине на пыльной улице около метро *Университет:* сидя с запрокинутой головой, он был полностью погружена себя, словно пребывая в ином измерении. Это был совсем не тот Альфред - оживленный, остроумный, каким мы привыкли его видеть каждый день. Это был другой человек, медиум, некто, кем написана (или. как говорит сам Альфред, “уловлена”) музыка финалов *Третьего скрипичного концерта. Пер Гюнта*, *Первого виолончельного концерта*, *Хорового концерта*... Мы начали активно (с магнитофоном) беседовать весной 1985 года по предложению самого Альфреда. К несчастью, его инсульт летом того же года прервал эти беседы на несколько месяцев. Он позвонил мне лишь поздней осенью. Вскоре мы вновь повели наши разговоры.

В конце восьмидесятых годов Альфред перевозил весь свой домашний архив с одной квартиры на другую (в том же доме), я помогал ему; попутно мы сортировали бумаги, составили полный каталог его сочинений. Весь этот архив, включающий эпизоды, эскизы, партитуры ранних сочинений, письма, наброски лекций, еще ждет своего исследователя. Огромное число партитур кино- и театральной музыки лежит практически неразобранным в библиотеках оркестра кинематографии на радио и в библиотеках различных драматических театров. Я рад, что в этой книге удалось опубликовать часть не известных еще текстов Шнитке, а также интервью, взятые мною в разное время у его друзей - музыкантов и художников. Каталог сочинений (включающий дискографию), а также список статей и интервью составлялся и периодически обновлялся под наблюдением самого композитора. Хочу в заключение выразить благодарность Наталии Павлуцкой и Вадиму Яковлеву за большую помощь в подготовке этой книги к печати.

Александр Ивашкин. 1994 *г. Москва*

БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

1. Происхождение. - Семья. - Жизнь в Энгельсе и в Вене. -Обучение музыке. - Литературные впечатления. -Борис Пастернак. - Отношение к русской, немецкой, еврейской культуре. - Религия и церковь

А.Ш. Я все время вижу висящий передо мной вопрос. Ищу ответ на него, но пока не нашел. И вопрос этот связан с тем, что, не будучи русским по крови, я связан с Россией, прожив здесь всю жизнь.

С другой стороны, многое из того, что я написал, как-то связано с немецкой музыкой и с идущей из немецкого- логикой, хотя я специально и не хотел этого.

- Не напоминает ли тебе это ситуацию Владимира Набокова, его двуязычие? Впрочем, как он сказал в одном из интервью, “национальная принадлежность стоящего писателя - дело второстепенное”*. Известно, кстати, что первым языком Набокова в детстве был английский, а не русский.

А.Ш. Я тоже начал говорить не по-русски, а по-немецки, хотя и на том искаженном немецком, на котором говорят немцы Поволжья. Родители мои говорили меж собой по-немецки. Причем мать-немка говорила хуже, чем еврей-отец, потому что отец родился во Франкфурте. А мать была из немцев Поволжья и говорила на диалекте. Правда, она была учительницей немецкого языка, словарный запас и грамматика были правильными, но акцент все-таки был. Интересно, что с отцом дома я говорил по-русски, а с матерью - по-немецки. Я стеснялся говорить по-немецки с отцом, потому что он говорил правильно, а с матерью мы говорили “на равных”. Бабушка, которая нас воспитывала, вообще не знала русского языка.

- Бабушка с чьей стороны?

А.Ш. *С* маминой. Бабушка по линии отца знала немецкий, они с дедом говорили по-немецки. Но это был гораздо более правильный, интеллигентный немецкий язык, хотя они и не были немцами. Они ведь - из-под Риги,

---

* Интервью, данное Альфреду Аппелю// *Вопросы*

литературы.-1988. -№ 10. -С. 163.

из Либавы. Прибалтийские евреи из ремесленных кругов, они стали интеллигентами по образу жизни. Говорили на немецком, а не на еврейском. Ведь идиш - это язык не всех евреев. В частности, прибалтийские евреи были больше “направлены” в немецкую сторону.

- А как они оказались в Поволжье?

А.Ш. *В* начале века, не знаю, по каким причинам, родители отца выехали из Либавы в Германию, жили в Берлине и во Франкфурте-на-Майне. А после революции, в 1926 году, приехали в Москву.

- Зачем?

А.Ш. Так как Либава и Рига стали к тому времени частями самостоятельного государства, они вернулись в ту Россию, которая была им тогда доступна (по-моему, все это время, включая первую мировую войну, они оставались гражданами России). Дедушка был коммунист. Тогда это был как бы внутренне “обязательный” коммунизм по убеждению: мой отец тоже очень рано вступил в партию. Это ведь была совсем другая жизнь и другое понимание коммунизма. Они были атеистами, хотя все в детстве были крещены или обрезаны - то есть формально приобщены к какой-то вере. Но практически ни мои родители, ни их родители ни во что не верили. И это -история, которая, в общем, уже закончилась. Потому что неверящее человечество - закончилось.

Мои немецкие предки по материнской линии выехали из Германии двести лет назад. Они были крестьянами, как и большинство немцев, приехавших в Россию во времена Екатерины II. Другое дело - те немцы, которые жили в Немецкой слободе до Петра I или беспрерывно приезжали при Петре и жили в Петербурге и Москве. Мои-то предки жили в деревнях.

- В деревнях на Волге?

А.Ш. В разных местах. Были какие-то деревни в Крыму, на Украине, в Поволжье, около Оренбурга, на Кавказе. У тех, кто жил в Поволжье, была какая-то постоянная связь с Германией; они посылали туда детей учиться на священников, врачей или учителей. Учителя, священники и врачи, научившись в Германии, возвращались обратно. Но во всем остальном они были от Германии оторваны. Они говорили на странном немецком языке - это был тот немецкий, который они когда-то привезли с собой, с добавлением слов и понятий, возникших позднее, в том числе и русских.

- Когда познакомились твои родители? И не было ли для них

болезненным, что они поженились, будучи евреем и немкой?

А.Ш. *В* 1932 году, в Энгельсе. Отец приехал туда в 1930 году. Вообще, ты говоришь как человек, родившийся в послевоенное время. Дело в том, что для родившегося в довоенное время национальный вопрос как бы не существовал. В книгах и фильмах, возникших в то время, ты с легкостью встречал каких-нибудь Авербахов, действующих совершенно равноправно с Ивановыми. Все это казалось как бы навсегда решенным. Но это

14

“навсегда” было только до 1941 года. Потом все воскресло.

- И никого из твоих родственников не коснулись репрессии?

А.Ш. Родственников по материнской линии практически почти не коснулись (за исключением тети Паулины, у которой посадили мужа), они были не из интеллигентских кругов. А отца - в какой-то степени - да. Отец не был арестован, не сидел, не преследовался. Но - как многие, которые приехали в Энгельс (в частности, и те, кто приехал с Запада, спасаясь от фашистов), он подозревался. Был на грани ареста. Было время, когда отец и мать остались без работы.

- Какого года рождения был твой отец? Он был переводчиком?

А.Ш. Отец был четырнадцатого года рождения. А мать десятого. У отца никакого образования не было. В возрасте шестнадцати лет он уехал из Москвы в Энгельс, не окончив десятого класса школы. Он решил поехать в республику немцев Поволжья, работать в немецкой газете. Когда началась война, он хотел идти на фронт. Его дважды возвращали. Вроде забирали в армию, а потом присылали обратно, как бы не доверяя. И он работал политруком в каком-то ремесленном училище, пока все-таки не добился,

16

чтобы его взяли в армию и отправили на фронт. Это было в 1943 году.

Уже после войны он закончил десятый класс экстерном, некоторое время учился в Институте иностранных языков, но диплома так и не получил. Сразу же после войны, в Вене, он работал журналистом. Потом в Москве - переводчиком, в немецкой редакции журнала *Новое время.* Писал также статьи - политического характера, путевые заметки. Кое-что опубликовано и в ГДР. Но в основном он все-таки был переводчиком. Он умер в 1975 году.

- У матери тоже не было какой-то определенной специальности?

А.Ш. Нет, она училась в Энгельсе в педагогическом институте

на историческом факультете, но не смогла закончить, потому что в какой-то момент у нее обнаружилось нервное истощение, и пришлось учебу прервать. Это было перед войной. А потом уже не стало ни этого института, ни исторического факультета. Больше она не училась. Она преподавала немецкий язык в школах во время и после войны. Работала в газете *Neues Leben*, которая выходила на немецком языке в Москве, в отделе писем. Только наше поколение - я, моя сестра и брат - учились нормально. Бабушка,

17

которая всю жизнь работала в издательстве иностранной литературы (теперь *Прогресс*) и редактировала все учебники немецкого языка, которые здесь выходили, в течение лет тридцати,-она тоже не имела никакого законченного образования. Дед лет под пятьдесят где-то закончил экстерном технический вуз, он был инженером (это дед по линии отца). Так что это немножко в крови...

- Твой брат - Виктор Шнитке - известен как переводчик и писатель, поэт. Я читал его стихи и рассказы, опубликованные здесь. Он -профессиональный переводчик? Я помню, что книга лекций и писем Веберна, изданная в СССР под редакцией Михаила Друскина и Альфреда Шнитке, была переведена Виктором Шнитке. Наконец, не так давно появились твои *Три стихотворения Виктора Шнитке.* Помнится, ты говорил о том, что мечтаешь, чтобы эти миниатюры спел Петер Шрайер или, во всяком случае, немецкий певец, врожденно чувствующий язык...

18

А.Ш. Да, кроме немецкого, брат прекрасно знает английский язык, работает переводчиком-журналистом.

- А сестра?

А.Ш. Сестра моложе брата. Она закончила Институт иностранных языков, много лет работала в школе, преподавала немецкий язык. Потом - в той же газете, что и мама.

В 1941 году нас должны были выселить из Энгельса, как выселяли всех немцев, потому что отец родился в Германии. Но он сумел доказать, что он еврей, хотя и родился в Германии. Нас оставили - в том числе мать и бабушку, которые были немки. Мы остались в Энгельсе, а все немцы выехали. Вообще, выезд немцев - это была страшная история.

- Куда их выселяли?

А.Ш. Всех выселили примерно за 4-5 дней в августе 1941 года. Как обычно, это была очередная сталинская хитрость. Вроде бы никто немцев не выселял, все было нормально и хорошо. И даже какие-то демонстративные шаги были в защиту этих немцев.

Моя мать работала в Энгельсе корректором немецкой газеты. Газету она видела последней. Как-то вечером она подписала номер к печати,

20

поздно вернулась домой (выпуск газеты - дело позднее) и легла спать. А утром к ней пришла бабушка и сказала: “Вот, я тебе всегда говорила!” Оказалось, что в газете - Указ о высылке немцев. “Как, - сказала мама, -не может быть, я же подписала газету”. И тут же вспомнила, что редактор еще оставалась в редакции. Значит, в этот последний момент, уже после окончания корректуры, туда вставили Указ. Таким образом, она узнала, что уволена - это был последний номер газеты. Немцев высылали за Урал. Большая часть моих родственников была выслана в Сибирь и живет там до сих пор.

- И кто же там живет?

А.Ш. Двое дядей и две тети. Одна тетя живет в Аягузе, это в Казахстане. Другая - в Сибири*. Дяди живут в Оренбургской и Кемеровской областях.

- Кто они по профессии?

А.Ш. Они все живут в селах. Один из них, тот, который в Оренбурге, был школьный учитель, сейчас на пенсии, а другой - закончил сельскохозяйственный институт, был агрономом. Тетя в Аягузе была учительницей немецкого языка, а другая тетя не имеет высшего образования, она проработала в совхозе сорок лет.

- Все они учились уже на выселках?

А.Ш. Нет, они успели получить образование до того.

- Ты все время подчеркиваешь, что ты - еврей.

А.Ш. Нет, я не подчеркиваю. Это для меня очень сложный и больной вопрос, который меня всю жизнь мучил.

Я начал чувствовать себя евреем с начала войны. Вернее, как только началась война, я себя сразу почувствовал одновременно и евреем, и немцем. Антисемитизм возродился у нас с началом войны. Я не помню, чтобы меня раньше обзывали евреем на улице. Впервые это случилось осенью 1941 года. Странная, иррациональная вещь!

Реальность поместила меня, не имеющего ни капли русской крови, но говорящего и мыслящего по-русски, жить здесь. Половина моей крови по-настоящему и не проросла во мне. Я не знаю еврейского языка. И я, испытав в связи с моей физиономией и рядом других признаков все неудобства, связанные с этим, никаких преимуществ не ощутил.

Причины антисемитизма в России разнообразны. Тут есть древние причины - ну, чужой, да еще еврей, да еще распявший Христа, да еще устроивший революцию... Ведь революцию-то

“провернул” Троцкий! Именно он был здесь с самого начала революции.

Один мой коллега, с которым я вместе учился, обосновывая свой антисемитизм (как-то у меня был с ним многочасовой разговор на эту тему), ссылался на протоколы сионских мудрецов, о которых я, честно говоря, и до сих пор имею самое смутное представление. Во всяком

_____

* Тетя Лиза умерла в 1969 году. (Примечание А. Шнитке.)

случае, это что-то такое, на что все антисемиты ссылались и ссылаются, их главный козырь. Я читал, что это - фальшивка, появившаяся где-то на рубеже прошлого и нашего века. Такая черносотенная фальшивка, которая тут же и была изобличена как фальшивка. И тем не менее этим до сих пор козыряют как доказанным. Протокол сионских мудрецов якобы изобличает евреев в заговоре против человечества.

Война - как бы вопреки прямой логике - разбудила всего, что народ подсознательно из себя изгонял, в частности, антисемитизм. А для меня война определила ощущение двойной неугодности: я был неугоден как еврей, и я же был неугоден как немец. Причем я не ощутил больших неудобств оттого, что я имел немецкую фамилию и мог считаться немцем,-чем оттого, что я был евреем. Война шла с немцами, но почему-то не приводила к дикой антинемецкости! Вот это - иррационально!

Я стал ощущать двойную чужеродность - как полунемец и как полуеврей. Внешне это выражалось в том, что я - жид, каждый мальчишка на улице видел, что я - жид. Но я бывал и немцем в этих уличных ситуациях. Когда война закончилась, я в общем-то немцем вроде бы перестал быть, но евреем продолжал оставаться. И это не прошло, а сильно развилось, несмотря на отсутствие официального антисемитизма.

Когда мне исполнилось шестнадцать лет, это было в 1950 году, надо было получать паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем. Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы “отмыться” от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор я числюсь евреем - по отцу.

Странная вещь, но я испытываю чувство половинного контакта и половинного неконтакта с евреями. Потому что я многое понимаю, но многого не принимаю. В частности, среди того, чего я не принимаю в евреях, - легкость в контактах, легкость одного, второго, третьего, четвертого поворота, восприятия. Легкость восприятия новой идеи, мгновенное

понимание всякой новой мысли, внимание ко всему новому, что появляется. Все это для меня неприемлемо. И не из-за моральных соображений. Просто есть что-то, что продолжает сохранять незыблемо свое качество, а что-то, что никогда его не обретает. В то время как в евреях я вижу начальное расположение ко всему новому, что появляется, - я имею в виду интеллектуалов, конечно.

- Чувствуешь ли ты еврейское в своей музыке?

А.Ш. Чувствую, но мало. В одном сочинении, в *Четвертой симфонии*, я с этим соприкоснулся. В кино - в фильме *Комиссар*. А больше, пожалуй, ни разу. Но я считаю недостойным отмежевываться от этого, доказывая, что я не еврей.

- Многие считают, что еврейские черты в твоей музыке связаны с обостренным нервом - с тем, что можно найти у Малера. Думал ли ты когда-нибудь об этом?

А.Ш. Я нахожу нечто родственное еврейскому в выразительности Малера,

в остроте. Это как бы сломанная фигура... Но вместе с тем, это имеет и не только еврейское обоснование. В этом - и предрасположенность ко всему новому, немецкому. Именно немецкому, а не французскому или итальянскому.

- Немецкое - оно ведь проявлялось с самого твоего детства - и, наверное, не только в виде разговорного языка?

А.Ш. Да, конечно, было много немецких книг, некоторые у нас до сих пор - оттуда. Большая часть осталась у сестры.

- А какие это были книги: поэзия или немецкая классическая философия? Какие книги читались?

А.Ш. В основном, поэзия. У меня есть четыре тома Гейне довоенного времени, это оттуда. Гёте - тоже, правда, более позднее издание.

- Значит, связь с немецкой поэзией, скажем, с Гёте - идет с детства?

А.Ш. Я читал много по-немецки во время войны. Какой-то ограниченный немецкий язык в нашей семье сохранялся всегда. И когда сразу после войны мы поехали в Вену, куда отец был направлен в качестве журналиста, это не было такой уж неожиданностью. Все логично следовало одно за другим. Постоянная “немецкость” - и в работе отца с матерью, и в пребывании в Вене - конечно, наложила отпечаток на то, что мы делали дома.

- А *Фауста* Гёте ты прочел в детстве?

А.Ш. Первую часть *Фауста* я читал. Но не читал тогда всего дальнейшего.

- По-немецки?

А.Ш. Да.

- А по-русски читал?

А.Ш. Да, я пастернаковский перевод *Фауста* читал еще и потому, что были планы писать оперу по *Фаусту* с Юрием Петровичем Любимовым в качестве режиссера. И тогда имелся в виду пастернаковский перевод.

Короче говоря, немецкое- это целый круг, который всю жизнь существовал и продолжает существовать.

- Значит, немецкое превалировало?

А.Ш. Нет, этого нельзя сказать. Конечно, превалировало русское. Но все же, это было второе по значению, и нечто не просто литературное, но живо ощущавшееся.

- Ты начал говорить по-немецки - и тут же сразу по-русски?

А.Ш. Конечно, сразу. Это было и то, и другое. Причем какой это был немецкий, мне сейчас судить трудно, наверняка очень примитивный. Это был немецкий язык, в литературной речи не встречающийся, и я думал, что выражения происходят от немцев Поволжья. Но когда я читал письма Моцарта, я вдруг встретил одно или два таких выражения. Он из т о г о немецкого, а не из местного.

- А сказки в детстве были русские или немецкие?

А.Ш. И те, и другие. Из немецких были сказки Гауфа, очень подробно. Я читал их сам. А из русских - сборник Афанасьева, неполный, конечно.

- А религиозные тексты - знал ли ты какие-нибудь в детстве?

А.Ш. Никаких я не знал. Единственное, но важное для меня соприкоснове-

ние с религией в детстве - оставшееся важным до сих пор - это разговоры с бабушкой, совершавшей смертный грех, читая Библию. Это сейчас стало разрешено. А в 1942 году, да еще и в 1960 году католику н е л ь з я было читать Библию! Библия существовала только в святом исходном виде, на латинском. А перевод ее - немецкий, лютеровский - был возможен только для протестантов. И бабушка совершала этот смертный грех, потому что она была абсолютно лишена религиозной среды и церкви, и единственной для нее возможностью эту среду иллюзорно создать - было чтение Библии.

- Это бабушка со стороны матери?

А.Ш. Да. Все мои интересы к религиозной литературе - более поздние. Они начались тогда, когда я прочитал *Доктора Живаго* Пастернака в 1965 году. Это был год, когда родился Андрей, и мы летом жили в Раздорах. Я тогда прочитал напечатанного на машинке *Живаго*, выписал оттуда стихи, и до сих пор собираюсь

писать вокальный цикл.

- Да, я, перебирая ноты здесь, увидел *Магдалину...*

А.Ш. Да, ту самую, первое исполнение которой я отменил ил в день концерта. Как я понимаю, оттого, что не достиг того уровня, которого достиг при жизни Пастернак, того уровня, перед которым я могу всатать на колени, но который ещё не могу адекватно музыкально пережить.

- А когда это было написано?

А.Ш. Я начал думать об этом в то лето... У меня есть одна *Песня Магдалины...*

- У людей пред праздником уборка?

А.Ш. Да, вот эта. Потом есть набросок к одной из песен про судьбу Христа *Когда на последней неделе* (*Дурные дни*), есть наброски к первому и к последнему стихотворениям из *Живаго.* И я довольно много думал об этом.

- Какое у тебя отношение к роману, перечитывал ли ты его недавно?

- ***А.Ш.*** Я перечитываю его. Как роман он меня не убеждает окончательно, потому что остается как бы в кругу очень наивных интеллигентских пастернаковских представлений. А стихи - совсем из другого круга.

- А раньше тебе не так казалось?

А.Ш. Раньше так же казалось, только сейчас - еще сильней. Та простота, которой достиг Пастернак, превосходит простоту, достигнутую Анной Ахматовой. Это просто высшее, что дала русская поэзия в этом веке. Не только стихи из Живаго, но и многие другие стихи позднего Пастернака. Но особенно - эти. Это как бы та награда, которую он получил, обратившись к этой теме. Тема сама уже содержит и путь к награде, и немедленное воздаяние.

- Ну, уж если мы говорим о стихах из *Живаго* - не кажется ли тебе странным, что там есть и откровенно евангельские стихи, и стихи, затрагивающие какие-то на первый взгляд будничные стороны жизни?

А.Ш. Я думаю, что наши традиционные представления о разобщенности

этих двух миров - во многом условны, эти миры неизбежно взаимодействуют. Как происходит это взаимодействие, мы представляем себе традиционно консервативно. А когда мы их, казалось бы, дерзко смешиваем,-может быть, получается то, что надо. Нужно только, чтобы это делалось по „естественному побуждению.

- А почему вообще возникло желание сделать из этого

вокальный цикл, так же, как из *Фауста* - оперу?

А.Ш. Я это начинаю слышать. Я слышу, что это надо петь - и все. Беда только, что я, к сожалению, еще не услышал, как надо петь Пастернака. И я, конечно, со страхом жду, что неизбежно появится кто-то, кто напишет это раньше меня. Но и это не должно заставлять меня торопиться.

- Какое у тебя сейчас отношение к *Фаусту* Гёте - иное, чем в детстве?

А.Ш. В детстве это отношение было гораздо более заинтересованным. Теперь - менее заинтересованное.

- Какое-то разочарование?

А.Ш. Нет, это нельзя назвать разочарованием. Для меня весь этот круг немецкого сейчас ушел в литературу, а тогда был не только в литературе. Немецкое для меня было внутренне уничтожено и сведено к литературе, когда я увидел, что сама Германия - уже другая.

В меньшей степени я это почувствовал в Австрии. Мне показалось, что Австрия имеет, во всяком случае имела в 1946 году (когда мы там жили) что-то от то т о й Германии, несмотря на то, что в Австрии вроде бы более легкомысленные люди. Австрия в большей степени была направлена в то старое время.

Оригинал на немецком языке. Перевод Т. Родионовой

...Почти тридцать лет повторяется один и тот же сон: я приезжаю в Вену -наконец-то, наконец-то, это - несказанное счастье, возвращение в детство, исполнение мечты, словно впервые я еду с Восточного вокзала по Принц-Ойгенштрассе, по Шварценбергер-платц, по Зайлерштетте к перекрестку с Зингерштрассе, вхожу в подъезд, направляюсь к лифту, выхожу на четвертом этаже, налево дверь в квартиру, вхожу, все - как когда-то, в то лучшее время моей жизни... ...Потом я просыпаюсь в Москве или еще где-нибудь с учащенно бьющимся сердцем и горьким виноватым чувством беспомощности, ибо мне не хватило силы для последнего маленького напряжения, которое могло бы навсегда оставить меня в желанном прошлом. Почему это так? Вена, в которой я жил в тяжелейшее время между 1946 и 1948 годом, сын сотрудника *Osterreichische Zeitung* (то есть газеты, издававшейся на немецком языке советскими оккупационными властями), в то время когда вокруг стояли сожженные Опера и собор св. Штефана и многое другое, когда жизнь была холодной, темной и голодной и когда я и мне подобные были отнюдь не желательны,- есть ли у меня право на эту ностальгию? Не кощунственно ли воскрешать в памяти это горькое для венцев время - не лучше ли ему кануть в прошлое? Но для подростка

двенадцати-четырнадцати лет эта Вена определила всю его жизнь. Неоправданное сочувствие

- моя судьба, ведь у меня нигде нет естественного права на родину. И хотя немецкий - мой родной язык (то есть действительно первый язык, выученный мною от моей матери - немки Поволжья), я, как и мои немецкие предки, живу в России, говорю и пишу гораздо лучше по-русски. Но я не русский, и отсюда у меня постоянные проблемы самосознания, как и комплексы из-за моего немецкого имени. Моя иудейская половина тоже не дает мне пристанища, ведь я не знаю ни одного из трех иудейских языков - при этом обладаю ярко выраженной еврейской внешностью. Все еще более запутано и осложнено тем, что мой еврей-отец родился в Германии и говорит по-немецки лучше, чем мать. К тому же война - именно с Германией, и чувство того, что ты - немец (у меня оно есть, так как я читаю по-немецки, говорю с бабушкой, не знающей русского, только по-немецки, и мой внутренний мир -это не существующая более Германия Гёте, Шиллера, Гейне), чувство того, что ты - немец,- это вина и опасность. Я очень интересуюсь музыкой, но в доме нет музыкального инструмента, и лишь в конце войны владельцам возвращают конфискованные в начале войны радиоприемники, а с ними в дом сразу приходят музыка... и снова немецкий язык.

И вот я приезжаю в Вену! Здесь мне позволительно быть немцем, здесь мое имя не обращает на себя внимания, здесь повсюду желанная музыка; такую мелочь, что я - как член семьи оккупантов и к тому же еврей - отнюдь не желательная фигура, ощущает, пожалуй, лишь мой отец, но не я, ведь с детьми поступают тактичнее, чем со взрослыми.

И это упорядоченное, нормальное состояние длится два года. Мы живем в прекрасной четырехкомнатной квартире в первом округе, ее хозяева бежали, однажды приходит женщина и просит впустить ее на несколько минут, она начинает плакать, мы недовольны (спустя более тридцати лет все повторится, как в рифме, только теперь я буду стоять перед той же дверью, прося впустить меня, и нынешние жильцы будут недовольны). Я хожу в русскую школу, у меня русские приятели, но все вокруг говорят по-немецки, сначала я не совсем понимаю этот венский язык (в день приезда шел дождь, и на вокзале некий человек спросил меня с сочувствием: “...'з 'из койт?” (“ист эс кальт?” - холодно?), и я не понял, чего он хочет) - но потом привык ко всему: к “Грюас Гоот”, к “Сервус”, к “Йеннер” и “Фебер”, к “лучше как...” и т. д. и т. п. А самое хорошее - это мансарда прямо над нашей квартирой,

и там кто-то каждый день играет на рояле. Вскоре выясняется, что это - элегантная дама, которая дает уроки игры на фортепиано, и я, конечно же, тотчас становлюсь учеником фрау Шарлртты Рубер, хотя и здесь тоже дома не было инструмента (только аккордеон), но я клянчу у всех знакомых, у кого он есть, хожу в пустое офицерское казино, играю всегда, когда рядом со мной есть рояль, пытаюсь сочинять, слушаю *Валькирию* и *Похищение из сераля* в *Staatsoper*, *Паяцев* и *Барышню-крестьянку в Volksoper*, слушаю *Девятую* Бетховена с Й. Крипсом и *Седьмую* Брукнера с О. Клемперером и т. д.- хочу стать композитором. Фрау Рубер дает мне много свободы, играет со мной в четыре руки, хвалит меня, пытается уговорить моих родителей дать мне музыкальное образование. ...Спустя двадцать девять лет, в декабре 1977 года я позвонил в ее дверь -может быть, она еще жива? Да, мне посчастливилось, как в плохом кино, она открывает дверь, я тотчас же ее узнаю, но она меня - нет, лишь постепенно она припоминает и начинает разговор. Но по непонятным причинам она весьма сдержанна, не приходит на мой концерт (в зале *Musilwerein 'a*

27

исполняется мой *Первый concerto grosso* с участием Гидона Кремера, Татьяны Гринденко и Литовского камерного оркестра под управлением Саулюса Сондецкиса, я попеременно играю на клавесине и фортепиано). И лишь в следующий мой приезд, в конце 1980 года она оттаивает, и с тех пор она снова как тридцать лет назад... ...После пустынного, лежащего вне времени города-сарая Энгельса -прекрасная, вся заряженная историей Вена, каждый день - счастливое событие, везде что-то новое: Хофбург, дер Грабен, Карлскирхе, Бельведер, Шёнбрунн, собор св. Штефана - многое в развалинах и пепле, но и в разбитом состоянии гордое и жизнестойкое. Замечаю неведомое ранее чувство: настоящее - это не отдельный клочок времени, а звено исполненной смысла исторической цепи, все многозначно, аура прошлого создает постоянно присутствующий мир духов, и ты не варвар без связующих нитей, а сознательный носитель жизненной задачи... ...Конечно, я говорю это лишь сейчас, тогда же я был не в состоянии перевести свои чувства в мысли - но я уже и тогда понял, что со мной произошло нечто важное, что я не случайно вырван из душных тенет детства и введен в этот светлый мир, который, конечно же, не мог открыться мыслям подростка, но продолжал жить во мне внутренним видением, посылая мне эти мучительно-блаженные сны как обещанные возвращения; желание приехать в Вену было столь велико, что я однажды в самом деле как бы оказался там, счастливо ощущая - “наконец-то это больше

не сон, наконец-то это явь",-но и на этот раз проснулся...

...Так проходит много лет, и в конце 1977 года (впервые после 1948 года) я приезжаю на Запад. Оглушительные и изматывающие гастроли по всей ФРГ, затем Инсбрук... затем Зальцбург... Поздно вечером после концерта в *Моцартеуме* Гидон Кремер хочет сразу ехать дальше, в Вену. Три часа езды на машине, и в темноте за стеклами автомобиля возникают дома, их все больше и больше, и я уже знаю - это город, но я еще не знаю где мы. Он спрашивает меня: "Ты помнишь хоть что-нибудь?" В мгновение ока я узнаю, что мы на Шварценбергплатц, и говорю: "Да, слева за углом, *Империал*",-и вот мы останавливаемся перед входом в гостиницу. Теперь это уже не мечта, теперь я снова в Вене! ...С тех пор сон больше никогда не повторялся. Но мой брат Виктор видит его до сих пор. И когда я в следующий раз, в конце 1980 года поехал в Вену, он попросил меня: "Встань на Зингерштрассе перед домом и подумай обо мне, словно я вместе с тобой!" В моей комнате в Москве перед глазами фотография - на перекрестке Зингерштрассе и Зайлерштетте весной 1948 года стоят отец и мать, гораздо моложе, чем я сейчас, за ними в тумане видна Зингерштрассе, уходящая вверх почти до Штефансплатц, мама улыбается. Обоих давно нет в живых, похоронены они на Немецком кладбище в Москве - но когда я бываю в Вене, я ловлю себя на мысли: пойду сейчас на перекресток Зайлерштетте и Зингерштрассе и увижу их...

1981 *г.* (*?*)

28

- Сколько лет ты прожил в Вене после войны?

А.Ш. Два года. Отец в армии был переводчиком, работал в Вене - в газете *Qsterreichische Zeitung*, которую наши издавали для австрийцев на немецком языке. Там было довольно много вольнонаемных русских с семьями и детьми. И пока была русская школа, мы были там, а в 1948 году школу закрыли, и мы отправились обратно.

- С чего началось твое обучение музыке? Был ли какой-нибудь музыкальный импульс в семье? Из чего, по-твоему, ты "вышел"?

А.Ш. Я не могу найти никакого логического объяснения тому, что происходило. Ни у кого в семье не было ни музыкального воспитания, ни интереса к музыке, и вообще ничего, что указывало бы на то, что мне надо заниматься музыкой. В детстве такой возможности не было. Город Энгельс, около Саратова, где я жил, был маленький. Перед войной я месяца,два или три был в Москве, в гостях у бабушки с дедушкой. Мне было семь лет, и меня отвели поступать в подготовительный класс Гнесинской школы. Я даже не помню, чем этот экзамен

кончился,-приняли меня или нет. Считалось, что я останусь у них в Москве и буду учиться в музыкальной школе. Но началась война, и меня сразу отправили обратно в Энгельс. Там я пробыл всю войну. А в 1946 году отец нас вызвал в Вену, мы приехали туда, и там оказалась учительница, у которой я стал брать уроки фортепиано. Мне было двенадцать лет. Учительница жила над нами, этажом выше. Через двадцать девять лет, в 1977 году я нашел ее в Вене. А недавно получил известие о ее смерти...

Но дома инструмента не было, и я бренчал на пианино где удавалось. Уроки не были систематическими, да и методика была вольная. Я занимался от случая к случаю, ходил в офицерский клуб. Заниматься музыкой очень хотелось. В Вене я три раза был в опере и пять раз на концертах. Я помню все. Еще во время войны, в Энгельсе, когда были возвращены конфискованные у всех поначалу радиоприемники, я стал слушать радио и страшно полюбил всякие оперные арии, пытался их петь. Ленского пел идиотским голосом. Почему-то к опере очень тянуло. И когда попал в Вену, первым делом захотелось в оперу. Первыми спектаклями были *Паяцы* и *Сельская честь в Volksoper*, а потом - *Похищение из сераля* в *Staatsoper*, где в первый раз после большого перерыва выступил Кнаппертсбуш. Позднее слышал там *Валькирию*, что было страшно скучно и очень долго. Начиналось в 6.30, а заканчивалось в 11 часов. Я сидел близко, в первом ряду, и видел все, что происходило в оркестре. Помню, что иногда там были довольно долгие паузы у меди: тромбонист засыпал, потом вдруг хватал тромбон, играл и вновь надолго засыпал. Запомнилось *Заклинание огня* и, конечно. *Полет валькирий.* Все остальное я забыл начисто. Было только ощущение медлительности, тягости и скуки.

Концерты помню лучше. Например, концерт Клемперера, где играли *Концерт для арфы* Генделя (потом я совершенно перестал им интересоваться) и *Седьмую симфонию* Брукнера. Вот она мне почему-то понравилась, а никто не верил, что она мне действительно понравилась и что я не

выпендриваюсь. Считалось, что эта такая ученая и чудная музыка. Потом был концерт с *Девятой симфонией* Бетховена под управлением Крипса. Но, как я сейчас понимаю, она была с вагнеровскими ретушами, потому что меня очень пугали в Скерцо валторновые взлеты. И еще отец доставал в редакции билеты (их рассылали, они никому не были нужны) на дневные концерты *Общества слепых музыкантов.* Они проходили в прекрасном золотом зале *Musikverein'a.* И почему-то больше всего слепые музыканты играли Шуберта - пели песни, играли в четыре руки,

Forellen-квинтет.

Помню, ходил на какой-то концерт, где слушал сонаты Бетховена. И был разочарован тем, что звучание в зале не совпало с привычным звучанием по радио. Мне казалось, что в зале это звучит более плоско, не так объемно.

Еще какие-то очень обрывочные воспоминания о *Девятой симфонии* Шостаковича. Еще в Энгельсе, до Вены, в 1946 году слышал ее по радио. Тогда отец приехал впервые после окончания войны - значит, его не было дома года три-четыре. Помню, как объявили *Девятую симфонию* Шостаковича, и отец сказал, что уже слышал *Седьмую.* Это было очень неожиданное слуховое впечатление чего-то довольно свежего, яркого и неожиданного. А вот в Вене я слушал *Октет*Стравинского и совершенно его не понял. И вообще с современной музыкой не было никаких соприкосновений. Но почти всегда это было очень неинтересно. Даже помню первое неприязненное ощущение от музыки Дебюсси.

- Там, в Вене?

А.Ш. Да. Вообще же вкусовая основа, которая сложилась в Вене, была неплохой - гораздо более правильной, чем та, которая сложилась позднее, в результате учебы и того, что мне объясняли. Скажем, я не выносил пафоса - романсного и оперного пафоса, хотя оперу любил - номерную оперу. А вот пафос речитативного характера или пафос, драматических симфоний мне был как-то неприятен. Почему-то после Вены у меня осталась именно шубертовская интонация... И позднее я стал думать, что это и было самым правильным - и не надо было поддаваться во время учебы общему мнению, что, скажем, романсы Чайковского и Рахманинова - хорошие. Нужно было сохранить ощущение, что нельзя так бесстыдно раскрываться эмоционально.

- Но все-таки такая музыка, как Рахманинов, повлияла на тебя?

А.Ш. Конечно. Просто я думаю о том, что вкусовой ориентир, который мне дало в сумме пребывание в Вене, был правильнее, чем тот, который был здесь, в России. Тот ориентир был классический, может быть, чуть романтический, но никак не дальше Шуберта. Я помню, мне было несколько неловко слушать Шопена: казалось, что это что-то искусственное и манерное. Венский ориентир может и не совсем правильный, но наиболее чистый.

- То, что всплывает в твоей музыке в виде квазицитат, относится именно к этой сфере?

А.Ш. Да. Это ностальгия какая-то. Вообще по детству в Вене

ностальгия была. Я ведь много лет хотел туда попасть. Конечно, это был бред, потому что наша жизнь в Вене после войны на положении никому не нужных оккупантов была очень неуютной.

Так что никаких видимых оснований для ностальгии не было. И тем не менее после Энгельса, города, состоявшего в основном из заборов и сараев, попасть в Вену - значило для меня понять, что существует история, что она - рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать. Произошла полная перестройка. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву.

Всякий раз, когда я попадаю в Вену, я попадаю в мир, который не пошел вперед. Он внешне воспринял моды, технику и все другие приметы современности, но остался в том кругу, в котором вечно живы и Моцарт, и Шуберт, где осталось вечно живым то непочтительно легкомысленное отношение к этим именам, которое обеспечило, как ни странно, им большую жизненность. Потому, что они не мумифицировались..

Во всех немецких городах меня спрашивают, не из Австрии ли я, потому что в речи есть примесь венского диалекта.

- И какое впечатление произвела на тебя Вена через двадцать девять лет?

А.Ш. Почти то же самое, оказалось, все на том же месте. Восстановлено все, что было разрушено. Изменились витрины. В 1946 году одним из самых ярких впечатлений были железные жалюзи, которые опускались во всех магазинах. Тогда в субботу и воскресенье была тоска смертельная, потому что все окна были закрыты. Все было серое. А сейчас жалюзи нет, стеклянные сверкающие витрины почти повсюду. И машины, огромное количество машин по сравнению с тем временем.

Было очень странно вернуться в Вену почти через тридцать лет и сидеть в том же зале *Musikverein'a*, но только на сцене в качестве “фальшивого” клавесиниста во время исполнения своего же сочинения *-Первого concerto grosso.* А потом еще исполнение кантаты о Фаусте в *Konzerthaus'e*, встреча со старой учительницей. Все это до неприличия рифмуется. ...Как будто бы я не имел права попасть в Вену до того момента, пока я не смогу вернуться именно в этом качестве. А на промежуточных стадиях не мог, не имел права приезжать.

- Я не знал раньше, что после Вены ты учился на дирижерском факультете училища и даже дирижировал хором.

А.Ш. Да, и это мне очень нравилось. Я поступил в училище имени Октябрьской революции потому, что это была единственная возможность получить какое-то музыкальное

образование. После Вены мне было четырнадцать лет, почти пятнадцать, семь классов обычной школы и очень мало музыкальной подготовки.

- Ты тогда еще ничего не писал?

А.Ш. Нет, писать я пытался с самого начала, и тогда тоже уже писал. И

покупал все подворачивающиеся мне книги по теории и “Основы оркестровки” Римского-Корсакова, учебники по гармонии и форме, но разобраться одному в этом было трудно. Когда приехали из Вены, меня повели в 1948 году к преподавательнице Гнесинской школы, которая сказала, что у меня рука неправильно поставлена. Я играл то, что мне хотелось играть. А хотелось, допустим, первую прелюдию из первого тома Баха или *Ларго* из оперы Генделя *Ксеркс.* Ничего путного я не играл. Может быть, какую-то сонатину Клементи.

Кроме того, мне все подпортил аккордеон. Аккордеон отцу подарили в Вене в качестве премии - играя на этом аккордеоне, я испортил себе левую руку (там - кнопочные басы, а на рояле - клавиши), и до сих пор еще левая рука не догнала правую...

Весь этот год между Веной и училищем я хотел заниматься музыкой, но понимал, что поздно. Хотел сочинять. Первое, что бросился сочинять, - был *Концерт для аккордеона с оркестром* - идиотская идея, чепуха полная. И весной 1949 года - мы еще за городом жили, в Валентиновке -повезли меня в музыкальную школу в Лосиноостровском, где сказали, что мне надо учиться, но уже поздно и можно только на контрабасе. Предполагалось, что я буду учиться на контрабасе как переросток.

И совершенно случайно, когда я уже собирался идти в восьмой класс и учиться на контрабасе, отец встретил одного знакомого, у которого в гостях был бухгалтер музыкального училища. Этот бухгалтер дал мне записку к заведующему учебной частью. Завучем этим был теоретик Борис Константинович Алексеев. Меня послали на экзамен по сольфеджио. Диктант я написал. А по элементарной теории отвечал таким образом (у меня нет абсолютного слуха): все ноты называл по до мажору, но правиль -но. И меня зачислили в училище. Мне было почти пятнадцать лет.

Родители, конечно, так и не поняли, почему я занимаюсь музыкой, что я делаю. В какой-то степени это понимал отец, как журналист, знакомый с музыкой, слышавший что-то. Но совершенно не понимала мать. Как я узнал недавно, в последние годы жизни она была в ужасе от того, что я делаю.

Дома ничего, помогающего стать музыкантом, не было. Брат

и сестра относились к моим занятиям не особенно радостно. Когда я поступил в училище, мне было куплено пианино - оно сейчас стоит у моего брата. Представь себе: две маленькие комнаты. В одной отец, работающий, а в другой, маленькой - мы с братом и сестрой, да еще пианино... Поддержки в доме в таких стесненных условиях я не ощущал. Я ощущал ее у своего педагога в училище - Василия Шатерникова. Правда, не тому, что я сочинял, а тому, что играл. К моим композиторским опытам он относился крайне критически.

- Вы жили в Валентиновке, под Москвой? Недавно я, кстати, побывал в этом доме - теперь, в сильно перестроенном виде, это - дача пианиста Владимира Виардо...

32

А.Ш. Да, мы жили в Валентиновке... В отношении моих занятий музыкой все было абсолютно вне логики и гарантий. И то, что мне повезло с учителями - Шатерниковым, у которого я учился по фортепиано, потом попал к Иосифу Рыжкину, а позднее - к Евгению Голубеву. Но и у Шатерникова, и у Рыжкина, и у Голубева были десятки учеников и до, и после меня, которые не достигли того, чего достиг я, у них занимаясь. Значит, что-то решающее было во мне самом, что - не знаю. Не было музыкальной среды - ни среди знакомых, ни среди соседей. Я бы мог, скажем, назвать мою раннюю увлеченность литературой - еще в детстве, в начале войны - она могла бы предопределить занятие литературой. Но м у з ы к у ничто не предвещало. И это меня укрепляет в мысли, что все предопределено, что - наряду со слоем иррационального - существует и слой предопределенности, которая простирается на десятилетия, на всю жизнь, и на многом сказывается.

Я не прошел естественного детского пути постепенной учебы, и поэтому поступление и обучение в училище было для меня большим скачком. А скачок всегда требует последующего заполнения. Поэтому я считаю, что вся эта игра стилями, все эти стилизации, на которые меня так тянет, - это какая-то попытка восполнить недополученную в детстве по части музыкального образования эрудицию, в е р н у т ь с я в д е т с к о е восприятие классики. Однако скачки бывают не только в личной судьбе.

То, что мои предки двести лет назад уехали из Германии, - для меня тоже явилось скачком: я эти двести лет как бы должен пережить и восполнить. Может быть, и этим тоже вызван интерес к стилизациям и старой музыке - музыке того времени, когда они уехали.

У меня вообще ощущение человека, всеми обстоятельствами поставленного вне реальных нормальных соотношений. Смотри:

живет в России человек, не имеющий ничего русского, наполовину еврей, наполовину немец. Причем его немецкие предки - как раз двести лет прожили в России и все выросли здесь. Еврейские предки: отец родился в Германии, будучи евреем с немецкой фамилией. Фамилия моя ведь нетипичная для евреев, а типичная для немцев.

- Как это могло получиться?

А.Ш. Мои еврейские предки жили в Прибалтике, под Ригой, где вообще-то евреям нельзя было жить. Но кто-то из предков был рекрутом при Николае I. Рекруты служили двадцать пять лет, и те, кто отслужил эту службу, получали право жить вне черты оседлости.

Евреям там давали фамилии, и они большей частью брали себе красивые фамилии - Гольденберги, Розенберги. Часть евреев брала еврейские фамилии, например, Коганы или Кацы. Кац - это не “кошка”, это другое, я не знаю что. Также, как и Зак - это не “мешок”. Это скорее Цадик (Цак, Зак) - царь. Были и анекдотические фамилии. Например, фамилия Атливанник: писари, когда давали фамилии, издевались - вот, будешь Атливанник.

Но, видимо, была возможность взять и любую другую фамилию. Мой предок взял фамилию пастора-немца, у которого не было семьи. Как пастор, он имел право жениться, но у него не было жены. И он убедил моего предка, еврея, взять эту фамилию. Поэтому он стал Шнитке, будучи евреем.

И так во всем - путаница. Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать -немка, а отец - еврей, хотя и Шнитке. Как будто бы сделано все, чтобы я был в таких обстоятельствах, которые не дают никакого шанса быть евреем - я и языка не знаю еврейского. Знаю лишь некоторые слова. И родной язык - русский, хотя немецкий - очень примитивный - я изучил раньше...

- И в какую же сторону тебя больше тянет?

А.Ш. Ты задаешь тот вопрос, который я себе уже не задаю. Знаю точно, что меня не тянет в Израиль. А куда больше - в Россию, или Германию - не знаю... Мне нет дома на Земле, я это понял. В России я - еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причем втройне отделяет - как происходящего из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР. Там я - русский композитор.

- Ты считаешь это справедливым?

А.Ш. Если говорить серьезно: знаешь ли ты мотивировку, с

которой Соня Губайдулина получила премию в Монте-Карло? Мотивировка была такая, что ее музыка - ярко национальна и обладает типичными русскими чертами. Да-да, русскими. И Денисов пережил то, что он за границей признан русским. И Соня, и даже я.

- Все же основной персонаж твоей музыки - это, конечно, не русский персонаж. Ас другой стороны, поднимаемые в твоей музыке проблемы только здесь и могут быть подняты. Более того: эти проблемы обычно музыкой вовсе не поднимаются. Одно из мнений, которое я услышал в Америке о твоей музыке: ты стремишься разрешить гораздо больше проблем, чем вообще нужно разрешать в музыке. И это, с их точки зрения, типично русская черта. Ну, а если серьезно - чувствуешь ли ты какую-то связь с прошлым России? Или для тебя более важен контекст, комплекс проблем страны, в которой ты живешь, а не их сугубо национальная окраска? Есть ли точки соприкосновения еврейского, немецкого и русского в твоей музыке?

А.Ш. Я думаю, что теоретически это то, то повторяется в ненационально ориентированных культурах. Ну, например. Какой-то композитор, живущий в США,- в его судьбе все эти три начала могут проявиться. Можно себе представить, что я, допустим, переселился в США, а мой сын Андрей там вырос. Наверное, это породило бы иной круг проблем, где взаимодействие трех культур приобрело бы другой оттенок. Там было бы такое взаимодействие, когда изначальная предопределенность значения не имела

бы. В то время как я живу в стране, где первоначальная предопределенность сохранилась. И поэтому это стало проблемой.

Я перебирал, кто в подобных ситуациях находился. Более близкого случая, чем неинтересный Цезарь Кюи и Николай Метнер, - я не нашел. Были фигуры, которые как бы не проросли, вроде Блуменфельда. Но ни одной фигуры, которая бы на этом крючке повисла, я не нашел в русской музыке.

Хотя исполнители подобные есть: .Рихтер и Нейгауз. Но это другое дело: исполнитель в итоге находит себе выражение, и это дает ему некие качества, которые определены его немецкой сущностью.

Больше подобных примеров можно найти в русской литературе и среди ученых. Вообще же в русской художественной культуре мало нерусских. Есть поляки - Шостакович, например. Но преимущественно -русские.

- Почему ты такое значение придаешь национальному в себе?

А.Ш. Потому что всю жизнь испытывал это - внешне и внутренне. Это довольно редкий случай - чтобы композитор как бы не в своей стране жил.

- Чем ты обязан России?

А.Ш. Очень многим. Эмоциональным складом, который не был бы таким, живи я, скажем, в Америке.

- А русской литературе?

А.Ш. Все-таки наибольшее влияние оказал Достоевский. И продолжает оказывать, потому что сохраняет то первоначальное качество нераскрываемости его произведений и при втором, и при пятом, и при десятом чтении. Он как бы никогда не бывает понят весь. Причем у меня много претензий к нему - и личных, и внеличных. Он - антисемит номер один. Это первое. Второе: вся его предрасположенность к игровому, игре, психологическому поединку. Это всегда как бы ситуация карточной игры, возведенная на очень высокую ступень,- но все равно от карточной игры идущая. И тем не менее в нем есть нечто настолько высокое, идеальное, что логикой никогда не будет исчерпано.

Получилось так, как миллионы раз бывало,- человек потерял и выиграл оттого, что потерял.

- Об этом - эпиграф *Братьев Карамазовых*...

А.Ш. Вся его адова жизнь, когда надо было гнать книги со страшной скоростью и некогда было их отделывать, захлебывающийся тон - все это и дало ему огромное преимущество, уж не говоря о гигантских концепциях... *Великий инквизитор* - это поразительно!

Потом, конечно, Пушкин, который изначально вместил всю дальнейшую русскую историю. Он вместил в себя все ее проблемы, в том числе и те, которые еще только грядут. Они уже есть у него - причем на каждом шагу. Вчера случайно в *Каменном госте* прочел: “Одной любви музыка уступает”. Это абсолютно гениально! На каждом шагу, всюду - гениально.

В этом смысле Толстой кажется стоящим на много ступеней ниже. Потому что - при всей его величине - этот верхний иррациональный

уровень как бы не достигнут.

- А какое отношение к Чайковскому? Ведь он не совсем “русский” композитор.

А.Ш. Он поляк, кажется, если судить по фамилии...

- Нет, не поляк. Доказано, что это - украинская фамилия.

А.Ш. Чайковский - один из повторяющихся не очень часто в истории случаев, когда все то, что в человеке живет не достигает

того, чем он занимается. Жизнь Чайковского, его трагедия с педерастией, вся эта история его смерти... Вся жизнь Петра Ильича (и его дневники об этом свидетельствуют) - обычный, житейский уровень. Он не в состоянии определить того, чего он достиг своей музыкой. Потому что она неизмеримо превышает его жизнь.

- Но в какой степени она кажется тебе русской?

А.Ш. Русское выражено в каждом кругу по-своему. Это был круг небогатого дворянства, не мещанства. Между чиновниками и небогатым дворянством. Была умеренная, но все-таки вера. А не безверие, как у Римского-Корсакова, у которого не было настоящего ощущения веры. А у Чайковского было!

У Чайковского все было равномерно распределено - на хороший и средний уровни. И вот из такого хорошего среднего уровня вырываются такие вещи, как *Шестая симфония.* Никакой логикой ты это не объяснишь.

- Кто же остается наиболее почитаемым тобой русским композитором?

А.Ш. Не знаю... У Мусоргского очень много гениального совершенно невероятного, в частности в *Борисе Годунове.* И вообще все, что он сделал,- это абсолютно гениально и абсолютно необъяснимо.

- Есть ли у тебя какое-нибудь отношение к Антону Рубинштейну?

А.Ш. Никакого. Причем я не вижу еврейского в нем. Я мало знаю его музыку. Мне ясно одно: это был несомненно талантливый, но и несомненно поверхностный человек. То, что талантливый, видно по *Демону* -хору *Ноченька,* арии Демона и многому другому. Или, скажем, теме *Четвертого концерта.* Или - *Персидские песни.* Думаю, что остальное- правильно забыто.

- Еврейский пласту тебя ближе всего к Малеру, русский - к Шостаковичу. А немецкий?

А.Ш. Я не могу сказать, кто из немецких композиторов оказывал на меня наибольшее влияние. Берг, конечно. Малер перед этим. Из прошлого -Шуберт и в какой-то степени Моцарт. И как далекий, недостижимый идеал

- Бах. Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался.

Для меня родное немецкое - это то, что было двести лет назад, что было у немцев до их переезда в Поволжье. Может быть, родственность этой сферы усугубляется и тем, что два года - с четырнадцати до шестнадцати лет - я был в Вене. И у меня поэтому ощущение, что Моцарт и Шуберт - из моего детства. Не

только прекрасная музыка, но и из моего

детства, хотя следов моих предков в то время в Германии и Австрии уже не было. А вот мир французской литературы и французской музыки для меня остался совсемчужим. Франция, Италия - для меня чужие миры.

- Даже к Монтеверди не было интереса?

А.Ш. Я проверил это в Веймаре. Там музей, в котором как-то постепенно переходишь от одного к другому. И когда я попал не от первостепенной, но все-таки солидной готики - в прекрасные итальянские залы, я как будто бы попал из очень густой среды в разреженную и удобную. Италия всегда была для меня облегченной.

Конечно, если взять Леонардо или Данте - это совсем другое. У меня ощущение, что духовная наполненность ушла из Италии - может быть, в Германию... - Ну, а как быть с французской или итальянской готикой, я имею в виду архитектуру?

А.Ш. Но это все - до шестнадцатого, до пятнадцатого века. Я, кстати, не воспринимаю Машо как чужого.

- А Монтеверди - чужой?

А.Ш. Монтеверди - да.

- Какие немецкие черты ты сам мог бы назвать в своей музыке?

А.Ш. Во-первых, тяготение к продуманности. К анализируемости. Музыка должна иметь для меня окончательную сущность. Я должен понимать, п о ч е м у , ч т о , к а к а я сделал.

Представление о том, что музыка мною не пишется, а улавливается -также изначально связано для меня с немецкой сущностью музыки. Это как бы та тяжесть, неповоротливость, тяжестью связанная масса, которая к этой музыке привязана со всеми плюсами и минусами. Скажем, я понимаю, что музыка советских композиторов (не будем называть по именам) обладает определенными преимуществами перед музыкой современных немецких композиторов. Я понимаю это. Но это меня не интересует. Есть интересы, которые мною не воспринимаются как интересы. Поэтому, скажем, озабоченность Булеза какими-то тончайшими проблемами проходит мимо меня, он мне абсолютно неинтересен!

- Ты говоришь о “тяжести” немецкой музыки. Значит ли это, что ты считаешь немецкую культуру не жизненной, экзистенциальной, а “книжной”? “Тяжесть” есть и у Ксенакиса, но у него это - от эллинского, античного ощущения природного, неосознанного, фатального веса. В твоей музыке этого нет. Вес твоей музыки связан, скорее всего, с массой, суммой умственных

усилий. Этот вес суммирует многое - как атмосфера в храме суммирует энергию тех, кто там побывал. В твоей музыке суммируются все, кто был в немецкой культуре и истории. Чего нет у Ксенакиса. Его музыка свободна от этого рода веса. Она наполнена неодушевленным грузом. В твоей же музыке вес одушевлён.

— ***А.Ш.*** На этот счет я хотел бы привести тебе слова Лианы Исакадзе. Когда я был в Тбилиси, она записывала там на пластинку *Первый concerto grosso.*

39

Лиана заговорила о немецкой культуре и сказала, что весь этот типично немецкий интерес к природе, к фантастике природы - носит литературный характер. Немцам присуще культивированное, литературное отношение к природе, которое по существу, мало понятно. Я думаю, что по отношению к немецкой музыке это особенно справедливо. У каждого народа и каждой культуры - своя судьба и свои негативные стороны, от которых отрешиться невозможно. Для немцев логично то, что для остальных - книжно. Для немецкого мозга естественно то, что для другого может быть неестественным.

- Можно ли считать, что русская культура - более иррациональна, а немецкая - более рациональна?

А.Ш. Во мне ведь нет русской крови. Я не стал бы так прямолинейно отождествлять русское с иррациональным, а немецкое - с рациональным.

40

Но в немецком, во всяком случае, довольно много иррационального.

- В какой эпохе?

А.Ш. *Во* всей истории Германии, где рядом с рациональнейшей реальностью всегда было и абсолютно иррациональное. Первая мировая война, фашизм - никакой связи с рациональным это не имеет.

- Ну, а Реформация, Лютер?

А.Ш. Тут надо разделять! Лютер - это одно. А Реформация - это другое. Лютер - это прекрасно, гуманно. А вся Тридцатилетняя война - это чудовищно. И ужасно то, что все эти чудовищные последствия являются последствиями действий разумных, нормальных. Вот это страшно!

- Значит, в русской истории и вообще в русском духе ты видишь и рациональность тоже?

А.Ш. Конечно, да. И рациональность, и иррациональность. В русской сущности, может быть, больше иррационального, а в немецкой - наоборот. Но это только разные соотношения их

взаимодействия.

- Ты одно время выбирал, к какой церкви принадлежать. Почему ты выбрал католичество, а не православие?

А.Ш. По языку молитвы, языку восприятия принадлежу не к немецкому миру. Я принадлежу к русскому миру. Для меня вся духовная сторона жизни охвачена русским языком. А вместе с тем я католик. - Именно католик, не протестант?

А.Ш. Да! Я должен продолжить то, к чему я принадлежу. Ведь моя мать была католичкой, от рождения. Она не верила, но все-таки была крещена католичкой. Я должен это продолжить. Я воспринимаю католическую церковь как нечто, может быть, более декоративное, но и более сущностно наполненное, чем...

- ...ее более упрощенный протестантский вариант.

А.Ш. Да. Посягание на более высокий уровень точности и чистоты, которое присуще протестантской религии (которая как бы отрекается от варварства католической церкви, чтобы в строгой рациональной чистоте быть ближе к духовному),- мне кажется, тут неизбежно выныривает противоположная опасность.

То, что я вместе с тем крестился не в православной церкви, связано также и с личными соображениями. Когда человек с внешностью еврея и с именем и фамилией немца крестится в русской церкви - это непонятно. Получается, извини меня, что я прошу прощения у православной церкви, что я становлюсь перед ней на колени. Я уважаю православную церковь -и больше уважаю, чем католическую. Но я не мог сделать этого внешнего, показного жеста. Вспоминаю, как один из людей, не любивших Александра Гольденвейзера (его многие не любили, и я тоже не симпатизировал ему), ругал его за показное православие. Я не хотел такого. Однажды я был во Львове, была служба в церкви, и когда все пошли к причастию, я встал на колени. Но меня обошли. Только одного меня обошли.

- В какой церкви?

А.Ш. В католической: жид.

- В православной церкви каждый должен ощущать себя вместе с другими, независимо от того, кто эти другие. Молитва, причастие как бы совершаются всеми вместе. Возможно ли для тебя вообще единение с людьми, духовно иными? Возможна ли реальная общность разных людей - или она возможна только на религиозной почве?

А.Ш. Однозначного ответа на это я дать не могу, и вот почему. Одно дело:

общность, которая возникает с людьми - психологическая, независимо от разного уровня жизни, образования. В этом смысле

в русском характере есть очень много преимуществ: когда я прихожу в православную церковь, я никогда не чувствую там того, что испытал во Львове. Я бывал неоднократно в православных храмах. Ни один человек никогда не оглянулся, не смерил меня взглядом, не дал ничем понять, что я еврей. Не притворялись же они! Значит, эта мысль просто не приходит в голову. Это - невероятное качество русской православной церкви. И это, по-моему, относится не только к церкви, но и к психологии народа. Антисемитизм, черносотенство, отрицательное славянофильство - есть приращение, а не коренное свойство.

42

В то же время я хочу сравнить католическую церковь на Западной Украине и европейскую католическую церковь. В европейской католической церкви я тоже не ощущал себя чужим. Обостренное внимание было именно на Западной Украине. Получается очень странная вещь: Польша, Западная Украина - государства, которые больше всего страдали от немцев,- более всего восприняли антисемитизм. А может быть, это потому, что там всегда жило много евреев - такое “коренное” отрицательное к ним отношение.

- Не раздражала ли тебя необходимость молиться в храме в присутствии большого числа людей, и не возникала ли мысль о том, что это лучше делать наедине?

А.Ш. Должен признаться, что храм оказывал на меня двоякое воздействие. Скорее положительное, чем неприятное, но - двоякое. В частности, в храме я попадаю в такую обстановку, где я как бы незримо в страшно густой толпе: все, кто в этом храме за сотни лет перебывали, незримо остались там. И я это ощущаю. С одной стороны, это исключает возможность лгать самому себе или другим. Или притворяться. С другой - это обостряет всегда живущую в человеке тоску.

Есть какая-то тоска, которая обостряется в определенные моменты жизни. И она у меня, в частности, обостряется, когда я попадаю в храм. Это - как бы передний край, где незримо присутствуют как ангелы, так и черти. Они в х р а м е присутствуют. Я чувствую ответственность этой ситуации. Ведь не случайно человек более всего уязвим и более всего делает ошибок после посещения церкви. Он обретает силу, но тут же подвергается обновленной опасности.

Это верно не только применительно к церкви. Очень часто плохое наступает именно тогда, когда все хорошо. Успокаиваясь, ты как бы лишаешься нужной тебе тревоги. А надо продолжать ее чувствовать. И храм в этом смысле есть суммирование тревоги и успокоения. Он обостряет оба эти качества.

У меня есть и еще одно ощущение: храм является чем-то подобным рентгену - он засвечивает каждого. То, что в каждом заложено, начинает здесь сильно пульсировать - и хорошее, и плохое. Невероятное энергетическое напряжение храма этим и порождено: невероятным сгущением двух противостоящих сил.

- У Чаадаева, который был, как известно, поклонником католической веры, есть мысли о вреде религиозного догматизма, хотя само соблюдение обрядов он считал полезным для нерелигиозного человека.

А.Ш. При всей правоте Чаадаева и его симпатии к католицизму, я бы все-таки никак не мог быть прокатолическим, живя в России. Говорю сейчас не о себе лично. Я убежден в относительности каждой из ветвей - православия, католицизма, протестантизма и других - и вместе с тем обоснованности каждой из них. Но когда я вхожу в убогую московскую католическую церковь - и в православный храм - у меня совершенно разные ощущения.

Я видел в кино две католические церкви здешних немцев в Караганде и еще где-то. Этот фильм снят немецким корреспондентом. Это что-то чудовищное: все недостатки московской католической церкви усугублены там несоизмеримо.

- А как на Западе?

А.Ш. На Западе это иначе. Я вспоминаю сильнейший для меня момент всего, что связано с верой,- момент крещения меня в католической церкви в Вене. Я это воспринял как очень важное состояние, в котором мне было дано счастье и ответственность находиться. И я понимаю, что это возможно только там, где католическая церковь жива.

Я - католик. Но здесь я не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай Ведерников, православный священник. И я чувствую, что это правильно. Мне, кстати, показалось, что когда Сергей Аверинцев., критикуя *Плаху* Чингиза Айтматова, стал на позицию ортодоксального православного верующего человека, он как бы покинул то свободное духовное состояние, в котором живет, и оказался в догматической, плоской позиции. Это скучно-добродетельное и враждебное состояние - нетипично для Аверинцева, равно как и для отца Николая, который никогда не бывает в таком состоянии. Отец Николай - и этим он действует на меня всегда - очень наивный человек. Но очень точно все понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо все рассказать.

- Если бы ты жил на Западе постоянно, ходил бы ты в католическую церковь?

А.Ш. Ходил бы, не часто. Отец Николай приходит раз в полгода сюда и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие),- для меня событие, и я это переживаю до конца. Один раз я не успевал отца Николая до Пасхи увидеть перед отъездом в Германию - и встретился со священником, который работает при немецком посольстве. Он - католический священник, приезжает регулярно, несколько раз в году и живет здесь, иногда по месяцу. Я ходил к нему на исповедь и причащение. И у меня было ощущение потери того огромного веса, который в этом обряде есть, когда рядом - отец Николай.

- И ты приписываешь это тому, что католическая церковь здесь не жива?

А.Ш. Может быть, этому. А может быть, немецкому священнику. А может быть, тому, что нет вещественного содействия церкви. Но у меня впечатление, что в разных местах живут разные церкви. И католическая церковь здесь не живет. А живет православная, и потому, будучи католиком, я здесь должен ходить в православную.

- Чем для тебя является посещение церкви? Попыткой остаться наедине с самим собой?

А.Ш. Нет, такого высокого блага я не получаю.

- Тебя влечет стремление разделить с кем-то то, что ты испытываешь? Тебе безразлично, кто находится вокруг?

А.Ш. Это нужно лично мне. Кто находится вокруг, не имеет решающего значения.

- Католическая церковь - менее интимная, что ли. Православный храм - это инструмент погружения, вхождения во что-то, самроуглубления. А вот готический собор, независимо от того, каким храмом он является,- всегда некая модель мира. Например, Шартрский или Реймский соборы. По ним надо ходить, их необходимо обойти даже снаружи. Для того чтобы по-настоящему находиться там, надо охватить собор сознанием как некий огромный город. В православном храме нет этого. Ты входишь - и мгновенно остаешься наедине с самим собой.

А.Ш. Я бы согласился с тобой, если бы я не мог вспомнить момента крещения.

- Это было в соборе святого Штефана?

А.Ш. Нет, в одной церкви при Хофбурге. Там похоронены все императоры. Но не это произвело на меня впечатление, а то, что я в возрасте сорока восьми лет, пройдя все стадии скептицизма и иронического отношения, все же сделал э т о т ш а г. И когда шагнул, мне открылось нечто во мне самом. Точнее, то, что было во мне самом, в этот момент встретилось с чем-то вне меня

существующим и ко мне повернутым. В этот момент я чувствовал, что я незамкнут в себе.

- А это ощущение замкнутости в себе - гнетет тебя повседневно?

А.Ш. Нет, это я сказал вне зависимости от своих повседневных ощущений. Вообще, я нахожу, что очень многое в нашей, речи страшно одномерно, плоско. Плоскостность, в частности, возникает и оттого, что наша мысль привыкла выстраиваться в каком-то в ы г л а ж е н н о м, пространственно выглаженном измерении. Мысль имеет множество измерений. А мы все время как бы выпрямляем ее. Но бывают моменты, коогда удается выглянуть из этой выстроенной мысли и заглянуть в совсем другую духовную конструкцию.

Например, нет никакой абсолютной временной точки. Эта временная точка - лишь логическая абстракция. На самом деле это, грубо говоря, аккорд точек, который дает не секунду, а часы и дни. Одно и то же - оно не одновременно. Существует какой-то способ охвата этого в одновременности, но не в физическом мире. И тогда можно представить секунду, в которой есть все - и прошлое, и будущее. Весь мир вдруг сворачивается в одну точку. А потом опять эти бесчисленные времена и места - расходятся, разбиваются, разворачиваются.

Но такая точка только внелогически может быть представлена. Логически же мы не можем говорить о единой точке. Скажем, разность времен в разных точках Земли я реально ощущаю как разность. Но я одновременно ощущаю и некую третью точку: вот эти две точки с разным временем на Земле, а третья - там, куда я могу только интуитивно подняться, находясь в этих двух временных земных точках. В иллюзорном измерении я могу представить нечто, где все это сходится - и по времени, и по пространству,

по всему -в точку. Но в реальном измерении этого нет...

- Какова природа этого ощущения - воспринимаешь ли ты его как религиозное? Или оно присутствует повседневно?

А.Ш. Оно и присутствует, и отсутствует. Оно может вдруг почему-то открыться, и я сам удивляюсь, что в эту секунду все понимаю. Но потом я могу все это забыть. Но, с другой стороны, мое присутствие в окрашенности момента после болезни неизмеримо возросло. Я себя ловлю на том, что сейчас - в отличие от того, что было раньше, - мне человек сразу ясен. Сразу, окончательно ясен. И мне стало страшно скучно. И вообще мне ужасно скучно. У меня такое ощущение: как будто голову мою вытащили из этого мира, а меня оставили в нем. И я делаю

то, что я уже знаю. И делаю потому, что я тут торчу! А голову - вынули! Меня вернули и сунули обратно. И все приходится делать с ощущением, что ты уже оторвался... А ты -о п я т ь тут.

У меня такое ощущение по поводу всего, что я пишу. Конечно, я чувствую большую разницу между тем, что я делаю сейчас, и тем, что раньше. Но все равно это все уже было, было, было! Понимаешь? Было! У меня ощущение, что я все делаю уже в тысячный раз!

- Если наш мозг выстраивает время линейно, не является ли обращение к прошлому попыткой избежать этого, преодолеть линейность времени?

А.Ш. Для меня как бы возрастает реальность времени - оно все ближе подступает. И эта возрастающая реальность заставляет меня менять свое отношение ко времени. Раньше многое я писал случайно, в силу внешних причин: кто-то просил, и возникала стилизация или воспроизведение чего-то, что само уже не живо в современности. И вот постепенно во мне окрепло ощущение, что все эти бесчисленные миры других времен продолжают жить. Как бы от каждой точки - целый мир. И в реальности, которая представляется линией (в то время как она линией не является, а существует во многих измерениях), в реальности все это и в самом деле выстраивается в гладкую, хотя и изменчивую линию.

Но в действительности это не линия. Это бесчисленное количество выхваченных из разных пространств точек. И вот возникает такое ощущение бесконечного леса времен, где каждая линия времени - другая, каждое дерево - растет по-своему. И все, что в прошлом возникло, возникло на разных деревьях, но относилось к деревьям, которые живут и сейчас. Другое дело, что в нашей сегодняшней реальности мы забыли о них. Потом опять вспомнили. А они-то продолжают жить, эти деревья. Поэтому и отношение ко всему в прошлом - не как к музейным экспонатам. Я как будто возвращаюсь в этот идеальный лес. Лес, конечно, очень грубое сравнение: я возвращаюсь в это идеальное скопление разнородных существ, и музыка там тоже растет. Вот эта ветвь - видимое, а эта -слышимое, но между ними нет коренной разницы, это ветви одного дерева. И вот поэтому я, имея это ощущение, считаю возможным возвращение ко всему прошлому. Это и не возвращение: что бы я ни делал,

я все равно к чему-то возвращаюсь. Нового же нету, а все, что существует как якобы новое, вся сегодняшняя музыка - это уже было! Было - было -было! И опять растет. Сегодня выросло здесь, завтра - там. А потом еще где-то.

А мы, находящиеся на одномерной линии, которую нам дает

жизнь, строим теории, концепции. Я сейчас отношусь с неприятием абсолютно ко всем теориям! Потому что все они - иллюзорные, временные попытки что-то объяснить с точки зрения лишь данного момента. Человек может видеть три точки. Но он же не видит всего остального. И когда он пытается привести все в соответствие с этим остальным, он лишь умножает ложь, потому что бесконечная реальность не открывается никакому логическому разуму. Ее можно только чувствовать. Человек всегда будет - для того, чтобы установить стройность теории, формулировки,- все время будет что-то урезать. И искажать. Поэтому я негативно отношусь к любым теоретическим обоснованиям. Их нет. --

- Но для твоей музыки прошлое - это не только возможность воссоздать лес разных миров, но и попытка обращения к какой-то определенной, открытой уже духовной дисциплине: нам нет нужды восстанавливать некий человеческий образ, если он дан в культуре, в музыке Брамса, Бетховена. Любой человек цитирует, от цитирования - в широком смысле - никуда не деться. Ты неизбежно заимствуешь и логику, и язык, и способ, которым другие люди, жившие раньше, видели мир.

А.Ш. Сейчас у меня есть ощущение сосуществования всех времен и возможности их появления независимо друг от друга абсолютно всегда.

2. Техника и сущность. Процесс сочинения. Музыкальные формы

- В семидесятые годы язык многих композиторов заметно упростился. Причем у тебя он упростился и со знаком плюс, и со знаком минус. Он упростился в том, что ты стал обращаться к шлягерным моделям. И в том, что ты обращаешься к “плюсовым” по своему значению ностальгическим цитатам, к монограммам. Это было и раньше, но в семидесятые годы стало как бы более классическим по оформлению, более доступным для восприятия. Речь стала более расчлененной. Как бы ты сам объяснил упрощение, которое произошло, в частности и в твоей музыке в семидесятые годы? Ведь раньше ты совсем другую музыку писал.

А.Ш. Ну, как сказать... Уже во *Второй скрипичной сонате в* 1968 году были некоторые нестерильные, банальные элементы. В *Первой скрипичной сонате* 1963 года это тоже есть. Другое дело, что в шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968 год, я занимался собственным “ликбезом”. Я изучал очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссера, пытался понять их технику, пытался “присвоить” технику, то есть все это перенять, научиться и адекватным образом мыслить. Это диктовало и определенную эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в нее втиснуть. И от этого именно и испытывал ощущение неудобства и шизофрении. Потому что мало того, что я был вынужден продавать свое тело в кино - и пытался себя “отмыть” этой “серьезной” работой: я чувствовал, что и в этом всем была для меня ясная ложь. Ложь - в пуристской эстетике тогдашнего музыкального авангарда.

А потом благодаря алеаторике и коллажам появилось нечто иное. А у Кейджа - и раньше было, Кейджа в пуризме не обвинишь.

Но все-таки гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо и нужно тогда: как-то дисциплинировать свою работу. В 1962 году я закончил оперу, Слава Богу, не поставленную. Я

давно исключил ее изо всех своих списков. Это *Одиннадцатая заповедь*, опера про Клода Изерли, про летчика, участвовавшего в первой атомной бомбежке, который потом рехнулся, мучился невозможным образом. Этакая демагогически-конъюнктурная фантазия. Это было мне предложено в 1961 году Георгием Ансимовым по рекомендации, между прочим, почему-то

Шостаковича (он знал уже тогда *Нагасаки*). Шостаковичу предлагали этот сюжет, естественно, он не взялся за него и порекомендовал меня. И там я делал многое, чего я потом не делал, а теперь опять стал делать: стилистические сопоставления, многослойные коллажные постройки. Позднее я с удивлением обнаружил все это как существующее в реальном музыкальном обиходе. Использование додекафонной техники в качестве негативной музыки - главный порок этого сочинения. Там была попытка разделить позитивное и негативное по материальному признаку. Сиропное, тональное, немножко орфовское - было позитивным. А вот бомба и все, что с ней связано, - додекафонным. Сам музыкальный материал был очень неплох. И вместе с тем это была откровенная эклектика, смешение стилей, но именно этим сейчас она мне и интересна, как абсолютно неудачный, но все же полезный для меня опыт.

- Но ставиться это не будет?

А.Ш. Ни в коем случае! Слава Богу, и партитуры нет, это невозможно поставить. Есть только клавир.

Постепенно произошло какое-то взаимодействие того, что я в прикладной музыке писал, с тем, что я писал для себя. Взаимодействие не как механическое смешение, а какое-то концепционное сближение, что-ли. Я понял, что я отвечаю за все что пишу. Нельзя рассматривать что-то только как прикладное, ко мне не относящееся, а я - вот здесь, чистенький, в этих серийных сочинениях. Мне казалось, что это для меня неприемлемо, да и сама по себе позиция такого “пуризма” казалась мне чужой. Наверное, моя природа такая, что я не могу добиться чистоты, наверное, не могу. Поэтому мне и нужно было смешение того и другого. Я знал, конечно, о приемах соединения разных стилей, я знал об опере Анри Пуссера *Ваш Фауст.* Не музыка (когда я услышал ее, она не произвела на меня сильного впечатления), но сама идея оперы, ее концепция - идея путешествия по временам, идея стилистических гибридов - вот это показалось мне интересным. Я в тот момент и музыки Айвза-то как следует не знал. *Солдат* Б. А. Циммермана не знал. Я знал только эту и д е ю Пуссера.

И в 1968 году я решил, что можно сопоставлять стили в шокирующем контрасте, - в первый раз я это сделал *\во Второй скрипичной сонате.* И почувствовал какое-то освобождение. И в это же время я стал думать о *Первой симфонии,* которой занимался четыре года, пока в 1972 году ее не закончил, где эти стилевые сопоставления, быть может, в максимальной степени проведены. И таким образом, то, что для меня было всегда естественным, но сидело внутри, оно вышло в мои сочинения. А

упрощение наступило не потому, что я стал пользоваться более простой техникой,

я и до сих пор иногда пользуюсь и серийной техникой, и интонационно это может быть эпизодически не менее сложно, чем тогда. Ощущение упрощения наступило оттого, что это перестало быть иероглифическим языком, языком с зашифрованным смыслом. Вся эта серийная музыка у многих авторов мне кажется все-таки своего рода обманом. Ну, например, *Структуры* Булеза. Что это - загадка без разгадки? Что это - искусственный язык, дистиллированный музыкальный язык, подчиненный строжайшей рациональной регламентации, но как бы совсем внесемантический (а музыка все-таки свою семантику имеет, хотя и не сюжетную)? То ли это язык, где "семантика вся случайная и осколочная. Как будто человек управляет силами, которые ему не подчиняются. Ну, скажем, как ученик чародея, как человек, который использует магические формулы, не владея силами, которые приходят по этим заклинаниям. Не в состоянии с ними справиться. Я увидел в этом очень большую опасность для себя и решил, что лучше потеряю в престиже, в “современности”, в чем угодно, но не буду дальше писать эту музыку. И в дальнейшем я пытался - если и ставил себе точные задачи, пользовался вычисленными ритмами или сериями, - все-таки их музыкально интонировать про себя. Я все-таки писал музыку, которую слышу, а не ту, которая по серийным законам вырисовывалась и вычислялась на бумаге.

- Но музыка стала проще не только по своей внутренней структуре, но даже и просто по фактуре. Ведь и для исполнителей твоя музыка семидесятых годов легче, чем более ранняя?

А.Ш. Ну, как сказать...

- *Диалог* для виолончели и ансамбля, к примеру, в чем-то сложнее, наверное, чем *Виолончельная* соната?

А.Ш. Не могу сказать, не знаю. Не уверен, что она проще.

Там разного типа трудности. Ну вот все эти так называемые иррациональные метры и ритмы, дуоли к квинтолям, что есть в *Диалоге*, - все это я тогда писал по точному ритмическому ощущению, я помню, я не вычислял их. Кстати, Диалог -.одно из тех сочинений, где мало вычислений. Там была идея неповторяемости и ритмической импровизационности, и кроме того, все сделано из трех нот, микромртива *“до-ре-до диез”*. Но все-таки эти ритмы мне сейчас, на расстоянии, кажутся несоответствующими какой-то коренной природе человека и жизни, поскольку в основе жизни все-таки заложена некая периодичность, хотя эта периодичность и меняющаяся, связанная

ассимметрией, с противодействием каких-то нарушающих эту периодичность факторов. Однако догматическое избегание периодичности в серийной музыке мне кажется самым большим злом. Я вообще убежден, что наибольшие просчеты и ложные догмы сериализма - даже не в звуковысотной стороне, а в ритмике. И, кстати, чем замечателен Штокхаузен, что он это одним из первых понял и вернулся к хотя и усложненной, но все же периодичности.

- Значит, в своем смысле Мессиан был не прав, когда разработал

сериальную звуковысотно-ритмическую систему?

А.Ш. Этого я не скажу, он нашел новый прием, технически очень интересный, но он же не абсолютизировал это, он не сделал это догмой. Он был прав для себя. А те, кто сделал из этого догму, были неправы. И Веберн был для себя прав, когда он придумал строжайшую технику контроля не только над звуковысотной стороной, но и над ритмикой - ведь у него есть тончайшие вещи, которые вне серийной техники лежат. Например, замечательные унисоны - перекрестки вариантов серий. У него масса унисонов. Эти унисоны - они как бы являются какими-то тональными центрами...

- Насколько я понимаю, упрощение языка было вызвано и анализом какой-то другой музыки? Я как-то брал у тебя партитуру *Потопа* Стравинского, проанализированную тобой. И заметил, что этот анализ сделан с точки зрения того, где можно найти какие-то опорные пункты тональности, какие-то унисоны, удвоения. Видимо, ты искал их...

А.Ш. Это я всегда искал и в тот период, когда писал серийную музыку. Кстати, в 1966 году написанный *Скрипичный концерт* - он и серийный, с элементами алеаторики, и вместе с тем, там центральный тон *соль*. Искал я это всегда. Например в фортепианных *Вариациях* Веберна - опора на тритон *ля-ми бемоль*. И очень важно звуковысотное положение интервала - оно, как правило, у Веберна стабильно. И отсюда идея штокхаузеновского сочинения *Kreuzspiel* - одного из ярких в раннем его творчестве.

- Но все же это упрощение, которое ты испытал в своей музыке,-есть ли оно, по-твоему, всеобщий для европейской музыки процесс, одна из примет времени, или каждый “упрощается” по-своему и изолированно, независимо от других и от идеи времени?

А.Ш. Трудно очень, находясь внутри этого котла, знать, что это такое извне, и каковы действительно его причины. Наверное, наверняка есть какие-то объективные причины. Ну почему разные

композиторы, совершенно по-разному, но все же изменились? Кагель изменился. Кейдж. Булез мало изменился, но в *Ритуале* тоже есть этот тональный центр. Все почему-то повернулось в эту сторону. Лигети изменился. Лигети, который настолько был изощрен и рационалистичен, что отверг всякую очевидную формулу, поскольку очевидная формула давала ему мало рационалистического контроля. А ему нужен был подлинный рационалистический контроль, связанный с формулой недогматической, неочевидной. Я слышал только отрывок из Трио *для скрипки, валторны и фортепиано*, там встречаются трезвучия с совершенно неожиданной мотивировкой. Абсолютно неожиданной. И они не как трезвучия звучат, наверное. А что это такое, я не знаю. Валя Сильвестров показывал на Молодежном клубе у Фрида старое, но очень хорошее додекафонное сочинение, и потом - Тихие *песни.* Когда его спросили, почему же он отказался от этой техники, он ответил, что не отказался, и процитировал Библию: “Дух живет, где хочет”. Жил там, и ушел. А почему - мы не знаем. Он там больше не живет. Сейчас многое из музыки того времени кажется мёртвым. Я даже не могу слушать *Группы*

Эскизы А. Шнитке

Штокхаузена. Сочинение, которое мне казалось тогда живым, динамическим, просто взрывчатым. Оно мне кажется сейчас анемичным, одномерным. Конечно, я его слушаю в записи, а не в реальной стереофонии трех оркестров, но и тогда я его в живом виде не слышал.

- В другой раз Сильвестров, когда ему сказали, что авангард, дескать, изжил себя, ответил, что напрасно враги авангарда празднуют победу: бывает утро и вечер, и сейчас, быть может, именно вечер, но за ним может наступить утро.

А.Ш. Но это не противоречит тому, что он там сказал.

- А в прикладной твоей музыке произошли какие-то изменения, связанные с такой эволюцией языка?

А.Ш. Ну, в какой-то степени...

- Прикладная музыка всегда была значительно проще?

А.Ш. Не всегда. В 1963 году, когда я попал в кино, в первом фильме я особенно не разгулялся, а следующий - оказался детективом, четырехсерийным, и там все время надо было изобретать что-нибудь особенное. И поэтому я там испробовал довольно много из “польской техники. Кластеры, алеаторика, полиритмия, остинато - все было очень примитивно, но это заменило мне, может быть, пару неудачных сочинений.

- Мне кажется, что сам процесс работы в кино вызывает у тебя неприязнь?

А.Ш. Да, я себя сам загнал в какую-то клетку. Наверное, если свежий человек сейчас придет в кино и получит сценарий, он предложит более свежее решение. Потому что он не скован привычным внутренним стереотипом. Поэтому мне надо было из кино бежать, что я и сделал.

- Раньше ты говорил, что некоторые сочинения, возникают как .бы в свободном парении, сами собой, а другие, наоборот, после тщательной подготовительной работы.

А.Ш. Да, есть два типа сочинения, я нахожусь то в одном, то в другом. Последние годы я стал меньше опираться в работе на рассчитанное и точно сделанное, и больше - на как бы непроизвольное, вроде бы расчетам не поддающееся. Из последних “рассчитанных” сочинений могу назвать *Четвертую симфонию* и *Третье concerto grosso.* Там очень много рассчитанного - но не в смысле техники подобной двенадцатитоновой. В частности, в *Третьем concerto grosso* - монтаж огромного количества цитат, потому что я опять поставил перед собой

задачу не трансформировать цитаты, а представить их друг перед другом в чистом виде.

- Работаешь ли ты последовательно над новым сочинением или сначала возникают, скажем, конец, середина, некие общие очертания в целом?

А.Ш. Работа идет последовательно, хотя это не означает, что она идет разумно и правильно. От ощущения формы в целом могут появляться эпизоды, достаточно далекие - может быть, не разгаданный мною пока материал, а может быть, как нечто, выстраивающееся в свою череду.

- Откуда берется материал сочинения?

А.Ш. Он как бы есть и его как бы нет.

56

- Материал возникает как нечто, существующее вне тебя?

А.Ш. Все возникает как бы в голове. У меня был случай с фильмом Восхождение Ларисы Шепитько. Там в сцене казни возникает иллюзия многомерного пространства от наложения звучания оркестрового эхо. И это можно было сразу услышать! Вот пример того, как искусственно созданное кажется всегда существовавшим. Когда что-то сделано, чем дальше ты от этого отходишь, тем больше начинает казаться, что так оно и было с самого начала. В самом процессе работы есть что-то необъяснимое!

- Как ты относишься к каким-то внемузыкальным идеям в процессе работы?

А.Ш. Конечно, вещи типа сюжета могут приблизить к тому, что надо. Но не гарантируют этого приближения. У меня есть ощущение, что некоторые идеи мне были как бы подарены - они не от меня. Такое ощущение у мен" время от времени появляется. Например, финал *Первого виолончельного концерта.* Или *Sanfitus* в *Реквиеме* - эта часть мне приснилась. И присни-

57

Наброски к *Реквиему* 1

лась не такой, какой обычно бывает - пышной. Тут - тихий *Sanctus.* До середины этой части, во всяком случае, всё мне приснилось, это хорошо помню. Это был подарок. И для меня это было очень важным - я этого сам в себе не оспаривал. Вообще, во всем *Реквиеме* было для меня что-то необъяснимое. Я не собирался писать его таким языком, и вообще некоторые темы первоначально предполагались для *Квинтета.*

- Как приходят такие "подарочные" идеи? Ожидаешь ли их заранее?

А.Ш. К сожалению, сами они, как правило, не приходят. Это

возникает в процессе работы - хотя может возникнуть и не в процессе работы.

- Когда идея возникает подобным образом, остается ли место для оценочной позиции?

А.Ш. Бывает материал, который отбрасывается. Но в нужный момент чувствуешь: это то," что необходимо.

58

Наброски к *Реквиему*2

- Есть ли у тебя с самого начала представление о том, чем будет целое, и ориентируешься ли ты на какие-то известные принципы музыкальных форм, когда начинаешь писать?

А.Ш. Чем дальше идет время, тем больше я ощущаю неполноту окончательных выводов и решений. Если в том, что человек делает, есть преемственность, то она не от его сознательного желания зависит. Так, у меня впечатление, что меня водят всю жизнь на веревочке, на каком-то шнуре: пишу, могу что-то, но всё время на этом шнуре болтаюсь. Это - как бы ограничение моей свободы. Мне не видно, в чем оно, но оно бесспорно.

Другое ощущение - все, что я делаю - это попытки приблизиться к тому, что не я делаю, а что уже есть, и я должен только зафиксировать. Но я должен работать, я должен ясно услышать то, что есть вне меня. Это значит, что сколько на Земле сейчас людей, столько и миров.

Для меня есть мне не видимая, но бесспорно существующая другая

59

реальность. И все, что странного со мною делается, странно только для меня, а с точки зрения этой реальности, наверное, объяснимо. Невероятное количество рифмующихся вещей в жизни! Невероятное количество как бы странностей, параллелей.

- Я вообще хотел спросить о музыкальном и внемузыкальном в твоих сочинениях. Мне кажется, что внемузыкальное в принципе является двигателем музыкального. Сначала появляется внемузыкальное, оно часто не укладывается в какие-то музыкальные законы, кажется инородным, вульгарным - нехорошим, одним словом. Так, как это было в свое время с Вагнером. А потом - уже с каких-то новых позиций - внемузыкальное “распирает” старые музыкальные законы и как-то незаметно создает новые. Проходит лет сто, и это внемузыкальное начинает восприниматься как чисто музыкальное, и не может восприниматься иначе. К примеру, музыка Рахманинова. Для многих, конечно, она источник ностальгического настроения. Но уже сейчас, по прошествии

многих лет, она может и должна восприниматься чисто музыкально. С Шостаковичем, как мне кажется, сегодня происходит то же самое: то, что раньше воспринималось в его музыке скорее символическй, чем чисто музыкально, теперь сообщает новые измерения музыкальной форме, открывает новые синтаксические законы. Мне кажется, что это вообще закономерный процесс. Чистая звуковая логика не может существовать за счет своих собственных резервов. Какие-то контуры форм все же есть в твоих сочинениях. И в то же время - есть внемузыкальная символика, распирающая эти формы. И свидетельство тому - многие последние твои сочинения, которые по смыслу одночастны, хотя в них может быть много частей. Форма распирается изнутри - она становится как бы макроформой, внутри которой происходят события, не относящиеся к традиционной форме, хотя поначалу и вырастающие из нее.

А.Ш. Относительно формы... Я думаю, что внутреннее следование сонате - во всех переиначенных вариантах - все-таки превалирует в большинстве моих сочинений. Но есть и бесконечное количество отклонений. Вот я сейчас начну вспоминать сонатную форму: *Первый виолончельный концерт* - нет репризы, вернее, форма “ломается” на репризе. Потому что начало репризы - это еще тот край, который можно натянуть, а дальше уже невозможно. Когда я писал, я понимал, что это - соната, но после репризы надо было что-то другое. Сонаты нет в *Четвертом скрипичном концерте*, *в Четвертой симфонии.* Соната есть в *Третьей симфонии*, но во второй части она сильно поставлена под вопрос, там есть внесонатные факторы. Взаимодействие разных тем, иллюзорность самих тем, то есть границ темы, фиктивность материала главной партии (она - как бы главная партия, а по сути более важный материал - побочная). Точные функции сонатной формы, главной и побочной тем там перевернуты. Во *Второй симфонии* вообще нет сонаты. В *Первой* - есть в первой части. С того момента, когда

дирижер начинает дирижировать, идет соната. А “Бетховен” - это ложная реприза.

- А в *Альтовом концерте?*

А.Ш. В *Альтовом концерте* ее, по-моему, вообще нет.

- Есть отсвет сонаты...

А.Ш. Этот отсвет воспринимаешь ты, относящийся к кругу воспитанных музыкантов. Это - и мой недостаток. Этот отсвет сонаты чувствуется, наверное, и у меня. Но: это как бы замешанность на сонатной форме. Вспоминаю, когда я начинал

учиться музыке в Вене, с учительницей, и наиграл ей сопоставление двух тем, она сказала, что это сонатная форма. На меня это произвело сильнейшее впечатление. А у меня не было с детства воспитанности на сонате, потому что я сонат не слышал и ничего о них не знал. Были две темы и как бы унифицированная склонность к сонате, к двум темам в сонатной трактовке: контраст - это значит соната. Но контраст может дать. а может и не дать сонату! Нацеленность нас всех на сонату нас же самих и ослепляет.

- Ты считаешь это результатом нашей общей воспитанности на немецкой культуре?

61

А.Ш. Все профессиональное музыкальное воспитание строилось на немецкой культуре.

- Симфония у тебя - это тоже проявление некоей немецкой черты?

А.Ш. *Во* многом. В *Первой* и *Третьей* симфониях с немецким прообразом совпадает одно: внешняя четырехчастная схема и ее заполнение традиционными функциями. Это - первая часть *Первой* и вторая часть *Третьей симфонии* - сонатное аллегро. Это медленная часть *Первой симфонии* и третья часть *Третьей.* Или финал: функция драматического финала *Первой* - или его бесфинальная, эпилогическая функция - в *Третьей.* Есть общее: форма здесь как бы условная, ее заполняет материал, который ставит форму под вопрос и дает ей реализоваться через вопрос.

- А зачем тогда нужна эта условная форма? Для того чтобы ощутить “балансирование”, столь свойственное твоей музыке ощущение грани?

А.Ш. Когда задают вопрос “зачем”, я не знаю, что на него ответить. Знаю только, что это есть.

- Значит, это внутреннее побуждение, которое все равно рано или поздно должно получить объяснение?

62

А.Ш. Я думаю, наверняка есть какое-то внутреннее побуждение, и оно постоянно возвращается. Вот, скажем, обращение к concerto grosso. Это тоже обращение к сугубо немецкому.

- А почему к немецкому, а не итальянскому?

А.Ш. Потому что они никак не итальянские. Они скорее опираются на тот тип concerto grosso, который дошел до нас через Баха, чем на concerti grossi Вивальди или Корелли.

- У тебя есть concert! grossi, есть просто концерты и есть симфонии. Как бы ты определил их различие?

А.Ш. Сейчас попытаюсь в этом разобраться. Concert! grossi -

это одна логика: не противостоящий оркестру солист. В концертах эти отношения часто приобретают конфликтное качество. Во *Втором concerto grosso* это различие не так заметно. Три первые части вертятся там в ложном кругу и только в четвертой выходят на какой-то путь истинный.

- Ложный - в смысле порочный?

А.Ш. Да, и тут я вспоминаю вопрос, который мне задал один немецкий журналист, очень критически ко мне относящийся. Он подловил меня, задав мне элементарный вопрос: “А зачем тогда нужно было писать первые три части? Надо было сразу писать четвертую”.

Но вопрос задать легко, а ответ сформулировать невозможно. Я не знаю ответа.

- Мой вопрос поставлен иначе. Чем сейчас является для тебя симфоническая форма: формальным каноном, следуя которому ты чувствуешь свою связь с немецкой культурой, или символом каких-то движений души, которые иначе не могут воплотиться? Георгий Гачев, философ, написал недавно, что соната - это дитя эпохи великих географических открытий. Раньше, считает Гачев, человек углублялся в себя, был религиозным. А соната и симфония возникли тогда, когда возникло ощущение ухода от себя. Разработка, например, это вроде как плавание, реприза - встреча, возвращение.

А.Ш. Точно так же может быть еще миллион трактовок. Каждый человек имеет всю жизнь дело с самой большей загадкой: самим собой. И всю жизнь пытается эту загадку разгадать. А единого ответа - нет, сколько людей, столько и ответов. Как же можно найти какое-то единое содержание - любое, я не говорю о ложности отсылки сонаты в старые времена? Человек, который считает это возможным, не чувствует фатальности самого вопроса.

- Значит, если вообще говорить о формах, то они представляются тебе размытыми, нечеткими?

А.Ш. Нет, я их не отрицаю. Но все эти формы и каноны, тысячу раз будучи сформулированными, будут тысячу раз иметь разную формулу. И разные ответы. И еще потому, что “мысль изреченная есть ложь”.

На пути к воплощению новой идеиОпубл. в сб.: *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке.* - М., 1982. С. 104-107.

Каждый чистый лист бумаги -потенциальное произведение,

каждое законченное произведение -испорченный замысел.

Л. Леонов

Когда мы говорим о композиторском замысле, мы должны четко представлять себе, что он имеет очень сложную структуру и его невозможно свести не только к чисто технологическому аспекту (это само собой разумеется), но также и к одной лишь рациональной концепции общеполитического, общефилософского порядка. Необходимо помнить, что творческий замысел имеет некоторую неизмеримую часть, некую как бы неконтролируемую сознанием область. Она, собственно говоря, и является той главной внутренней силой, которая заставляет автора приступить к работе и осознать замысел, защищать его, сформулировать для себя, в общих очертаниях найти технологию, которая позволит ему этот замысел выполнить -записать нотами на бумаге, то есть реализовать.

Этот исходный подсознательный замысел является той эмоциональной волной, тем стержнем, который и рождает сочинение и без которого оно появиться не может.

Вместе с тем композитор постоянно, каждый раз убеждается в полной невозможности реализовать и воплотить замысел окончательно. Его внутреннему воображению будущее сочинение представляется в каком-то совершенно ином виде - как бы готовым, он его как бы слышит, хотя и не конкретно, и по сравнению с этим то, что потом достигается, является чем-то вроде перевода на иностранный язык с оригинала, с того оригинала, который, в общем, оказывается неуловимым. Так, по крайней мере, это представляется мне. Подобные мысли существовали

всегда, хотя и применительно к познанию вообще, а не только к искусству: “не сотвори себе кумира”, “мысль изреченная есть - ложь”, и так далее -примеры бесконечны. Нечто аналогичное есть и в искусстве в целом, и в композиторском творчестве в частности.

Одним из очень ярких выражений этой проблематики - проблематики трагической и вместе с тем оптимистической - явилась опера Шёнберга *Моисей и Аарон.* Два центральных образа оперы - Моисей, наделенный даром мысли (ему дано слышать и постигать истину, но он не способен ее рассказывать людям), и его брат Аарон, наделенный даром слова (он является “переводчиком” Моисея, интерпретатором и распространителем его мыслей), воплощают по сути дела две стороны души самого Шёнберга: его стремление к чистой музыкальной мысли, очищенной от материальных, жанрово-семантических признаков, и догматическое миссионерство, требующее “материализованных”, переведенных на язык логики конструктивных норм. Именно трагическая невозможность реализации “чистой мысли”, необходимость компромисса с реальностью, перевода косноязычной хаотической истины на благозвучный язык организованного правдоподобия толкнула его вслед за освободительным прорывом в атональность к созданию закрепляющих новую истину заповедей - системы додекафонии. Что додекафония лишь компромисс, “перемирие”, Шёнберг отлично осознавал: практически он сам и разбил свои скрижали, не приняв “неододекафонистов” конца 40-х -начала 50-х годов и подчеркнув тем самым, что техника додекафонии является его личным, временно и индивидуально обусловленным решени-

ем проблемы, окончательного решения не имеющей.

Вероятно, все дело в том, что технология, внешний способ изложения мысли, является лишь некоей конструкцией, сетью, которая помогает поймать замысел, неким вспомогательным инструментом, но не самим носителем замысла. Вот почему становится ясным, что технологическим анализом нельзя до конца раскрыть никакое произведение, и возникает соблазнительное предположение, что разумнее анализировать сочинение по другим признакам, например, по его угадываемой философской концепции. Но ведь такой анализ не может охватить произведение полностью. Если произведение действительно несет в себе некий замысел, оно неисчерпаемо; возможно, именно этим сочинения, которые сохранили свою жизнеспособность до нашего времени, отличаются от тех, которые представляют лишь “музейный” интерес. Эта незримая

“подводная” часть и есть самое главное. Но должен ли композитор впасть в уныние от того, что эта неуловимая часть не дается ему в руки? Не означает ли это все, что рациональная техника бессмысленна, а музыкальная теория беспомощна, что все равно главное неуловимо и нужно ставить вопрос о бессилии, ограниченности рациональных исследований и рациональных приемов творчества? Нет, по-видимому, это не так. Однако если мы обратимся к каким-то основам музыки в природе, если попытаемся обосновать природу звука рационалистически и, исходя из нее, музыку в целом, то придем к выводу, что этого обоснования быть не может.

В свое время в Москве открылась электронная студия. Основатель ее, инженер по профессии, Е. А. Мурзин имел весьма ограниченное музыкальное образование, и, относясь к музыке как ученый, он пытался найти для нее, для суждения о ней чисто физическое обоснование. Он знал, что существует натуральный тон, что есть обертоны и они имеют очень сложную структуру, и что триста лет назад появилась темперация, то есть отказ от натурального звукоряда, и возникла приблизительная дискретность музыкального звукоряда. Зная это, он воспринимал всю историю музыки, начиная от Баха, как результат ошибки, просчета, и призывал вернуться к натуральному звукоряду - истоку музыки, чтобы, пользуясь натуральными тонами и их чистыми обертонами, строить все заново. Все беды музыки, бесконечные смены течений и направлений, существующий между форпостом музыки и ее коммерческим ширпотребом разрыв - все это Мурзин трактовал, исходя из этой, с его точки зрения, исторической ошибки. Должен сознаться, что я пытался построить в электронной студии сочинение, основанное на натуральном звукоряде, поставив перед собой эту задачу как чисто экспериментальную. Не отказываясь от собственного и унаследованного музыкального опыта, я все же хотел поставить эксперимент над собой и над музыкой. И я убедился, что, погружаясь в глубины обертонного спектра, вплоть до 32-го обертона и далее, слух проникает в бесконечный, но замкнутый мир, из магнетического поля которого нет выхода. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что, уловив первый и вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может себе представить никакого другого тона. Он довольствуется первым тоном и микрокосмосом его обертонов; таким образом, второй тон становится ошибкой по отношению к первому. Вероятно, всякая музыка является “ошибочной” по отношению к первоначальному замыслу природы - основным тонам, и

аналогичная “ошибка” происходит в сознании каждого композитора, который представляет себе некий

идеальный замысел и должен перевести его на нотный язык. И лишь “темперированную” часть этого замысла он доносит до слушателей. Но неизбежность этой “ошибки” вместе с тем дает музыке возможность существовать дальше. Каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит. Возникают бесконечные попытки отбросить все условности и создать без них нечто новое. И случается, что где-то уже во второй половине жизни композитор, который отбрасывал какую-то технику, создает новую рациональную регламентацию музыки. Если мы обратимся к XX веку, то увидим, что Шёнберг сознательно выстроил свою двенадцатитоновую систему; Стравинский и Шостакович не строили свою теорию сознательно, но мы сами можем увидеть ее в произведениях этих композиторов.

Вот эти многочисленные попытки приблизиться к непосредственному выражению музыки, непрерывное возвращение к “обертонам”, постижение новых рациональных приемов и приближение к истине открывают все новые и новые поля недостижимости. Этот процесс продолжается бесконечно.

Поэтому хотелось бы сказать, что воплощение замысла всегда является и некоторым его ограничением. Для иных композиторов наиболее идеальным выходом является “невоплощение” замысла. В этом смысле недописавший свою оперу Шёнберг как раз воплотил свой замысел. Произведение не окончено, что объясняется массой биографических мотивов (в частности, композитор жил в тяжелых условиях, исключавших возможность серьезной работы). Но это лишь совпадение внутренней и внешней мотивировок; истинной, внутренней мотивировкой явилось то, что подлинным воплощением этого замысла было невоплощение. Вообще представляется очень неправильным суждение о произведении на основании высказываний самих композиторов. Мы привыкли, например, судить о Стравинском по тем полемическим, иногда заносчивым словам, которые он произносил по поводу своих сочинений. На основании авторских высказываний мы иногда отказываем композиторам, чей внутренний музыкальный мир очень велик и многообразен - таким, как Стравинский или Веберн, - в этом внутреннем мире, и, наоборот, склонны легко верить тому, кто говорит не о внешне уловимых вещах, не о технике, не о рациональной стороне

музыки, а пытается рассказать, что он хотел выразить. Ни то, ни другое ничего не говорит о самом произведении. Поэтому получается, что суждение композитора стоит принимать в расчет в очень ограниченной мере, они иногда дают лишь представление об общей проблематике, волнующей его. Мы можем представить себе, к примеру, круг интересов Веберна по лекциям композитора *Путь к двенадцатитоновой музыке* и *Путь к современной музыке*, а также то, чем он руководствовался и вдохновлялся, что ему нравилось и какие рациональные выводы он из этого делал. Но из всего этого не ясно, чего он хотел своим внутренним слухом, и поэтому не следовало бы руководствоваться его рациональными идеями в оценке его произведений. Равно как и всецело полагаться на аналогичные суждения других композиторов в оценке тех результатов, каких они добились в своей музыке.

1981 *г.*

66

Я вспоминаю ответы Валентина Сильвестрова на встрече с ним Молодежного клуба в Доме композиторов: “Истинность,- говорил Сильвестров,- не дается в руки. Она как бы всегда должна выступить в новом виде. Как только сознание закрепит ее за э т о й формой, она уходит в какую-нибудь другую. И в этом окончательная непознаваемость истины”.

Я очень не люблю Фернана Леже. Но чисто рационально я не могу отрицать известного сходства между идеей и воплощением, когда я сопоставляю черточку, охватывающую фигуру у Леже - и красочность, выражающую внутри очертания существующее лицо. И это всегда немножко не совпадает.

- Как афиша в плохой типографии.

А.Ш. Вот-вот! Но это делает Леже. Здесь есть какая-то вибрация идеальной, ощущаемой мысли, она все время пульсирует, вот-вот дастся в руки - очертания уже почти совпали - но... никогда не совпадут.

Точно так же схематизация всех положений и форм: это все, казалось бы, вот-вот произойдет! Это - то небольшое движение, которое вечно откладывается. Как горизонт. Ты вечно к нему приближаешься.

- Большинство твоих циклов - принципиально одночастны...

А.Ш. Да, но есть всегда какая-то особая связь между частями, и связь эта основана на двух противоположных вещах. Первое - очевидно: можно проанализировать темы, найти связи между ними, связи через сходство и через контрасты.

Но есть и другое. Есть взаимодействие материала вне его

материального родства. Взаимодействие, объяснить которое я не могу. Но оно -важнее. В балете *Пер Гюнт* я ощутил: все, что происходит, все самое разное - это воплощение чего-то единого, генеалогического, что все объединяет, и под одним дыханием идет. Различие как бы теряет значение. Это так, как на Земле ты видишь предметы разобщенно, а поднявшись на высоту, видишь невидимые с Земли связи. Ты больше видишь во времени оттого, что больше видишь в пространстве. Что это - я не могу объяснить, но замечаю, что любая тема может подвергнуться превращениям, походя на себя или себе противореча.

Материал *Альтового концерта*, как я недавно заметил, имеет два важных поворота. Есть один каденционный полутоновый ход и его разрешение. А другой - это тема, которая звучит в коде *Альтового концерта.* И вот эта тема поворачивается как бы разными лицами. Негативная в начале, она позитивная в финале. То есть нет четкого разделения: вот это - хорошее, а это - плохое. Драматургического разделения точно по темам - нет. Я не внедрял этот принцип сознательно - я только сейчас это заметил. Эпизод во второй части, где играет рояль, - все из того же материала. Здесь он отрицательный, а в финале - и не оптимистический, но и не отрицательный. Один и тот же материал поворачивается разными лицами. И получается, что более важным становится не точная роль одного, другого или третьего материала, а некая общая мысль, которая

в н е материала и в ы ш е материала.

- Финал - в классическом понимании - практически отсутствует в твоих концертах и симфониях...

А.Ш. Я вообще много думал о проблеме финала. И пришел к выводу, что она возникла, когда воцарился атеизм. До этого проблемы финала все-таки не было. Была изначальная уверенность в том, что все будет хорошо - плохих финалов до Бетховена включительно не было. Когда появились плохие финалы, когда они стали хуже? В наше время: у Шостаковича, Прокофьева финалы иногда хуже, чем предыдущее.

- Но это все же - финалы, запланированные как финалы. А бывают просто “развалы”, как у тебя часто.

А.Ш. Это другое дело. Я сейчас имею в виду такой финал, который должен все объяснить. Такого финала больше не бывает. В то время как в *Девятой* и уж во всяком случае в *Пятой симфонии* Бетховена он - абсолютно подлинный. *В Девятой* есть некий идеологический пережим. А в *Пятой - в* этот марш веришь абсолютно, почему-то. А дальше уже никому не веришь. Позитивный финал перестает существовать.

В моих сочинениях всё часто уходит в многоточие или просто прекращается, кончаясь без финала. Это, собственно говоря, пошло с Малера и Чайковского. Вот заключительное Adagio *Шестой симфонии* Чайковского - когда это стало, чтобы Adagio было в конце? Никогда раньше этого не было. Переставленный финал у Чайковского, а потом - медленные концы симфоний Малера. Ведь у Брукнера все финалы - как положено, кроме неоконченной *Девятой*, где он не успел его сочинить.

Из интервью - В. Холопова: *Дух дышит, где хочет//Наше наследие. -* 1990. - № 3. - С. 46

Ликующее существовало и у Баха, и у Моцарта, еще продолжало существовать у Бетховена, пусть в умирающем виде - у Шуберта. К сожалению, позже, в творчестве других гениальных композиторов, не по их личной вине, а по условиям времени, оно приобрело ущербный вид. Какое-то удушающее счастье - в *Лоэнгрине* Вагнера. В этом смысле композитор остался чище, честнее в *Тристане*, *с* его идеей любви-смерти. Гениален конец *Кольца нибелунга* - вагнеровской оперной тетралогии, то есть развязка ее заключительной четвертой оперы - *Гибель богов*, но там совсем не баховское ощущение счастья. И когда музыка Вагнера использовалась официозно, государственно - это не было случайностью. Подобное можно видеть у Чайковского.

Удивительно здесь сходство таких диаметрально противоположных натур, разных по своей сути, по условиям жизни - оба они принадлежали одной ; эпохе и были ей подчинены. Думаю, что дилемму ликующего и трагического решало время, а не люди, потому что всякое время оказывается в чем-то сильнее людей.

То же происходило и дальше, приближаясь уже к нам. Экстатическое ощущение счастья было у Скрябина, но ощущение это - душное, чрезмерное, как бы счастье, демонстрируемое путем сознательного отворачивания от несчастья. Оно не было окончательным решением дилеммы, находилось с антиподом не в том соотношении, что в музыке от Баха до Моцарта. А у Шостаковича этого счастья не было

68

вовсе. Я уже не говорю о тех, кто мужественно не давал развития трагическим эмоциям, как, например, Стравинский. Они не достигали света и не стремились его экстатически демонстрировать, оставались честными, чувствуя некий предел, поставленный для них временем. И это при том, что Шостакович находился в очень тяжелых

наших условиях, а Стравинский имел те, где, казалось бы, можно все. Объективные обстоятельства диктовали запретную черту.

25 *шюля* 1989 *г.*

- Я думаю, что Брукнер вообще мало думал о человеке, скорее - о космологии, В отличие от Малера, который был обращен к земным, даже не всегда возвышенным человеческим. проблемам, музыка Брукнера как бы выражает добро в стерильном виде. Зла там нет.

А.Ш. Брукнер - это замечательный такой мамонт. Из наших времен, но вообще-то из средневековья. Он - церковный деревенский музыкант. Или монастырский, который благодаря наивности таким и остался. Его называли “полубог - полудурак”.

- Но это производит очень сильное “объективное” впечатление и настраивает на определенный лад, в котором я, кстати, нахожу много общего с тем, что делает Владимир Мартынов...

А.Ш. И Арво Пярт, и Валентин Сильвестров.

- Простота твоей музыки обманчива, потому что под простыми созвучиями, “между нотами” лежит нечто иное - как в Эпилоге *Пер Гюнта.* То, что можно было бы назвать “четвертым измерением”. Многие, однако, не отличают обычной простоты - от простоты символической.

А.Ш. Может быть, это мой недостаток, идущий от того, что я слишком долго занимался кино. А может быть, это было еще до киномузыки, потому что такие мнения высказывались и до того, как я начал работать в кино. Может быть, это в моей природе. Не знаю. А может, этого и нет вовсе. Может быть, это лишь иллюзия, которую я в себе вскормил, воздействовал на исполнителей, они от меня эту иллюзию восприняли и играют с нею. И это иллюзорно присутствует в музыке, а кто-то со свежим отношением немедленно все это изобличит, я не исключаю такого поворота. Я хочу попытаться утешиться примером Малера, который имел в виду нечто литературное в своей музыке. Мы уже не обращаемся к литературному, оно как бы лежит в самой музыке. Для нас вся эта литературная часть ушла на какой-то иной план. Я просто надеюсь - и в этом смысле я с тобой согласен, - что внемузыкальная часть, помогавшая кому-то, потом начинает восприниматься совсем иначе. Все реальные мотивировки уходят на второй план.

Кстати, есть масса вещей, которых я не могу логически понять и объяснить - у позднего Бетховена! А вместе с тем они интересуют меня -чисто музыкально - больше, чем его ранние произведения. Как явления

“литературщины”, они вроде бы опасны, но с другой стороны несут в себе потенцию к внерациональному толкованию.

Новая эпоха - всегда комментарий к старой, а следующая - комментарий к комментарию, то есть как бы уже что-то новое. Плохо, когда искусство имеет дело со “вторичным” материалом, “комментарием”, когда оно зависит от какого-то образца. Это признак болезни. В идеале то, что создается культурой, должно впечатлять и существовать само по себе.

Отказавшись от сериализма, я не отказывался от идеи структурной упорядоченности, я просто пытаюсь подчинить ее ощущению. Вся точная техника, все “запрятанное” в музыку - монограммы, символы, пропорции, намеки, аллюзии - все равно воспринимается. Сочинение, лишенное такой подводной части., не может произвести устойчивого и длительного впечатления.

Поэтому я все время колеблюсь между двумя методами работы. Структурно упорядоченные сочинения, где есть канон и догма,- *Четвертая симфония. Третье concerto grosso* - чередуются с сочинениями, где канон почти отсутствует,- *Четвертый скрипичный концерт. Альтовый концерт, Второе concerto grosso.*

- Но эти сочинения - второй группы - производят более яркое впечатление.

А.Ш. Я понимаю, конечно! Но если я пишу сочинения одного типа, это быстро приедается, получается какая-то ложь. Я должен все время менять технику.

- Но как быть слушателю с преодолением “материальной” преграды символической зашифрованности? Ведь это все равно что разбить окно: пока этого не сделаешь - видишь, но не чувствуешь осязаемо. Так у меня было при первом прослушивании *Четвертой симфонии:* я понимал, что за всем слышимым что-то стоит, но что именно - не мог понять до тех пор, пока ты мне не рассказал. Кстати, что значит “розарий”, который лежит в основе программы сочинения?

А.Ш. Розарий - это пятнадцать тайн. На мне висят четки, и если идти по ним, то это и есть розарий. Пятнадцать тайн - три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные - это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском (они были в Иерусалиме на каком-то паломничестве, ушли оттуда и через день пути заметили, что его нет с ними - они шли очень большой толпой и думали, что он где-то с детьми;

вернувшись в Иерусалим, они застали его беседующим со священнослужителями, которые поражались его уму) Пять скорбных тайн: борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение,

Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это - формула *Четвертой симфонии*, три

цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника. - После первого исполнения твоего *Третьего concerto grosso* мне показалось, что партии солистов являются как бы материальной оболочкой, концертной “мишурой” (предопределенной самим жанром концерта), а все подлинно глубинное заключено в партии клавишных. На эстраде проходит соревнование двух инструментов, двух земных существ, а клавишные, становятся их духовным “поводырем”, в их партии концентрируется вся важнейшая звуковая символика.

О премьере *Четвертой симфонии*// *Музыка в СССР*. - 1984. - Октябрь - декабрь. - С. 82

Идея универсальности культуры и ее единства кажется мне очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве. Сегодня мы имеем иной образ мира, чем скажем, двадцать -тридцать лет назад. Это относится и к акустическому ощущению эпохи -какой синтетический звуковой образ дает нам, например, обыкновенный радиоприемник! В наши дни - иное понятие и о просранстве: ведь за три часа можно попасть практически в любую точку земного шара. Но, несмотря на исключительный динамизм XX века, устремленность его в будущее, в последние годы в искусстве, особенно в музыке, резко возрос интерес к прошлому. Благодаря энтузиастам-исполнителям, проделавшим гигантскую исследовательскую работу, мы смогли познакомиться с образцами музыки, от которой нас отделяют семь - десять веков... Соприкасаясь с творчеством наших столь отдаленных предков, по-иному ощущаешь время, время - как связанную линию, почти как “единовременный аккорд”. Объединить разные пласты культуры хотелось мне и в одном из последних сочинений - *Четвертой симфонии*, премьера которой недавно состоялась в Москве, в Большом зале консерватории.

В этом произведении я прибегнул к стилизации культовой музыки трех вероисповеданий: православного, католического и протестантского (в симфонии встречаются элементы знаменного распева, лютеранского хорала и юбиляции, напоминающие григорианский хорал), а также синагогального пения, стараясь обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство. Для воплощения своего замысла я избрал три интонационные системы, характеризующие культовую музыку каждой из этих религий. Сходное во всех ладах то, что в интервалике постоянно возникают вариантные альтерации одних и тех же ступеней в разных регистрах, а из-за этого -уменьшенные или увеличенные октавы. Все сочинение выдержано в этом “искривленном интонационном пространстве”. Лишь в коде, где происходит объединение всех тем, появляются “выпрямленные”, чистые октавы, устанавливается диатоника. Развитие музыкального действа проходит неторопливо, путем варьирования исходной “мелодической ячейки”, повторения

ритмических мотивов. Во всем преобладает внешняя статика, столь типичная для ритуала. Вначале я думал, что это будет камерная симфония с солирующим фортепиано. Но в процессе работы счел необходимым добавить еще два солирующих инструмента - клавесин и челесту. Это было вызвано тем, что музыкаль-

ный материал потребовал своеобразного “варьированного канона”, непрерывного имитирования партии фортепиано родственными тембрами. Я ввел в партитуру также хор и солистов. Причем имеются два исполнительских варианта: для камерного оркестра и четырех солистов (сопрано, альта, тенора, баса) и для оркестра большого состава с хором и двумя солистами (альт и тенор), которые поют в тех эпизодах, где интонирование требует большей индивидуализации. Симфония на части не делится и представляет собой три цикла вариаций, объединенных в сквозную форму. Исходя из характера тем, я выстраивал соответствующее им развитие, стараясь добиться сдержанности и строгости обряда. В последнем эпизоде, когда вступает хор, как я уже упоминал, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучащие порознь. 1984*г.*

А.Ш. Ты знаешь, все партии в *Третьем concerto grosso* были сделаны с одинаковой тщательностью. И то и другое - да и вообще весь материал этого сочинения (за исключением “ложного Баха” в начале, который тут же разваливается, и самого развала) - все это структурировано как монограммы. Взяты пять монограмм, из них сделаны пять серий (они же - темы); вторая часть представляет собой постепенное наслоение этих пяти тем-серий. Они гармонизованы трезвучиями.

- Это проходит у клавишных?

А.Ш. Да. Тот же материал есть и у струнных, но трезвучность у клавишных лучше прослушивается, клавишные акустически выигрывают. Струнные начинают казаться обертонами этих трезвучий. Ведь любые диссонирующие звуки от четкого трезвучия всегда кажутся обертонами. В моей *Третьей симфонии на* этом построена последняя часть. Там из монограмм выведены последовательности трезвучий, а над ними из тех же монограмм сделаны серии. Получается впечатление и тональной, и внетональной музыки,- по принципу, который ввел Альбан Берг в *Скрипичном концерте.* С той разницей, что здесь атональные контрапункты - это не дополняющие ноты, а тоже монограммы, их другой вариант. - В чисто фоническом плане получаются как

бы два разных мира, хотя и сотканные из одного?

А.Ш. Да, но перевес в сторону тонального. Получается, что тембр начинает влиять на гармонию так, как он раньше не влиял. Потому *что*, если трезвучие попало к меди или клавишным - то есть к устойчивому монолитному тембру, - оно перевешивает акустически контрапункты, .струнных, которые начинают казаться обертонами. Хотя, если выписать клавир, все кажется равным...

Мне очень интересно писать сочинения, где не все лежит на поверхности. Я пришел к выводу, чем больше всего в музыку "запрятано", тем более это делает ее бездонной и неисчерпаемой, конечно, если это "запрятано" на разных уровнях - не так, как это делали сериалисты. Они ничего не

запрятывали, а просто использовали цифровые пропорции. Но если что-то - какая-то магическая суть - запрятана, то след ее будет понят.

В *Четвертом скрипичном концерте* почти весь материал выведен из монограмм: Кремера, моей, а в финале - Денисова, Губайдулиной и Пярта.

- А сама главная тема - у духовых - это просто "ностальгическая" квазицитата?

А.Ш. Да, она не выведена из монограмм, так же как и тема третьей части.

- Но весь этот "запрятанный" материал, с одной стороны, и явные квазицитаты, с другой - пожалуй, вещи равнозначные по смыслу, по "погруженности" во время, по отношению к личности. Хотя воспринимаются они различно: первые - скрыты, вторые - явны.

А.Ш. По сути и то и другое имеет одну магическую цель - как, скажем, реанимация всего организма по клетке, как вызывание призрака по ощущению. В *Волшебной горе* Томаса Манна, если помнишь, есть эпизод вызывания призрака на спиритическом сеансе. Там пытаются вызывать брата главного героя, Ганса Касторпа, который сравнительно недавно умер. И это никак не удается. Условием успеха на сеансе является не напряженность, а некоторая расслабленность. И чтобы ее достичь, заводят патефон. И добиваются успеха, когда звучит ария Валентина из оперы Гуно *Фауст.* Вот тогда он и появляется, причем не таким, каким был в жизни, а в какой-то странной, нереальной, условной военной форме. Все дело в том, что он хотел, долечившись в санатории, идти в армию (а Валентин по сюжету - как раз военный). Поэтому мелодия арии Валентина вызывает его. Так вот, все эти цитаты и псевдоцитаты в музыке по

существу выполняют ту же функцию: через фрагмент вызывают ощущение целого.

- Почему во многих твоих сочинениях течение музыки, как правило, возвращается к начальному материалу? Речь ведь идет не о простой формальной репризе. “Замыкание” круга всегда становится не репризой, а кодой, семантика которой значительно сложнее простой функции повтора. От многих твоих сочинений у меня осталось устойчивое впечатление, что сначала в них была сочинена кода, а все остальное впоследствии как бы “подгонялось” к ней.

А.Ш. Никогда. Каждый раз, когда то, что замыкает сочинение, появлялось внезапно, как некий неизбежный подарок, но в конце работы. Оно не могло бы появиться, если бы ты не прошел всего этого. Оно было бы ложным, не производило бы должного впечатления. Я должен пройти, прожить этот путь.

- Разве такие сочинения, как *Четвертый скрипичный концерт* или *Второе concerto grosso*, не появляются как-то сразу, мгновенно, как ты говоришь, в свободном парении?

А.Ш. Хотя они и появляются сразу, но очень многое остается неясным. Например, финала *Второго concerto grosso* - самой важной для меня части - сначала не было...

- А как же начало, оно ведь на том же материале?

А.Ш. Это я потом приставил начало, когда сочинил все. Так же и в *Первом concerto grosso* - этой банальной песенки на подготовленном рояле, с которой все начинается, - не было поначалу. Во *Втором* же *concerto grosso* вначале был бравурный финал. И я понял: это - замкнутый круг, его надо сломать..

- “Как бы остры ни были мои переживания, - говорил Генри Торо, - некая часть меня - это наблюдатель, не разделяющий этих пере-живаний и только отмечающий их”. В твоём *Фортепианном концерте* (со струнным оркестром) романтическое начало превалирует, это, по-моему, самое романтическое из всех твоих сочинений. Хотя сам материал строго подчинен определенной гармонической основе и даже серии. Таким образом, сам материал устанавливает контроль, необходимый при романтическом высказывании.

А.Ш. У меня ощущение, что все романтические переживания и фактура в *Фортепианном концерте* чересчур стереотипные, и вместе с тем в них запрятано какое-то странное смещение - они вроде бы не совсем “впрямую”. И дело здесь не только в контролируемости материала: в концерте есть некий сомнамбулизм, он весь как бы чуть автоматичен.

- В концерте есть ощущение круговерти одного и того же, но в

разном обличьи. Это и придает сомнамбулический характер музыке.

А.Ш. Да, но все же эта спираль лопается в конце.

- Есть ли у тебя сочинение, в котором бы ты как автор не смотрел бы на себя со стороны, но говорил от первого лица? Есть ли среди твоих сочинений такие, в которых была бы чистая лирика? Быть может, *Три мадригала*, но и там мы ощущаем "модели" chanson, немецкой Lied и spiritual song ... Личностно окрашенный облик присущ финалу *Третьей симфонии*, но все же лирика носит там культурологический характер.

А.Ш. *Миннезанг* должен был бы быть лирикой, но получился чем-то вроде ритуала. Ты имеешь в виду лирику в чистом виде - не в том "ностальгическом" облике, как, например, в *Третьем скрипичном концерте?*

- А лирика ли это? "Золотой ход" воспринимается, по-моему, как некий кусок природы. Если это - лирика, то *Второй гимн* - тоже лирика. Для меня неожиданным стало *Второе concerto grosso:* там, в финале, я услышал эту чистую лирику. Впрочем, наряду с резкими столкновениями разнородного материала, каких со времен *Первой симфонии* не помню...

Однажды Василий Лобанов сыграл мне на репетиции два шаржа. Один - на Денисова, другой - на тебя. У Денисова - "перетекание" полутонов. У тебя - какая-то простая шлягерная тема, изложенная кластерами. И это очень: точно: во всех твоих сочинениях ничто не существует однозначно: раз появившись, тема тут же обрастает тенью, негативом.

А.Ш. Пожалуй, только в *Реквиеме* этого нет...

- Почему в нескольких сочинениях - *Гимнах*, *Фортепианном концерте*, *Четвертой симфонии. Втором струнном квартете* - появля -

ется знаменный распев? Имеет ли это обращение религиозную подоплеку?

А.Ш. *В Четвертой симфонии* религиозная мотивировка была, в гимнах еще, пожалуй, нет - было желание имитировать интонационную систему древнерусской церковной музыки, о которой мне рассказывали Юрий Буцко и Владимир Мартынов. В *Фортепианном концерте* я даже не могу найти этому обоснования. Вообще же, все случайные, даже абсурдные явления, возникающие в процессе сочинения, принимаю. Потому что, если они возникли где-то подсознательно, - значит в них была потребность, значит они нужны, хотя в рациональный расчет и не входят.

Я не хочу вводить религиозные толкования - если я и

пользуюсь ими (в *Четвертой симфонии*, например), то только для того, чтобы понять и услышать самого себя. Я, кстати, не окончательно убежден в буквальной точности того, что я читаю в Библии. Я могу допустить, что библейский текст содержит в себе все толкования - они могут быть правильные или неправильные. Но окончательный смысл мною при жизни понят быть не может. Я как бы чувствую, что есть идеальная мотивировка, но я не могу ее сформулировать.

Поэтому я знаю, что меня совершенно не устраивает чистая форма -я не буду делать чистую форму! Это - как бы не интересующий меня круг.

По поводу формы я бы мог сказать вот что еще. Возьмем, например, древнерусскую церковную музыку, ˆкоторая нам сейчас представляется чрезвычайно интересной - и голосоведение интересное, многоголосие, метрика интересная, и мелодическое богатство, интонационное богатство - хотя это и пошлое слово в таком контексте. При таком минимуме интонаций - феноменальное. И мы при этом забываем, что когда эта музыка создавалась, каждый интервал, каждый ритм были точно регламентированы. Короче говоря, все было п р е д е л ь н о. Мы ощущаем эту невероятную скованность, логичность. Но для нас потеряны рациональные обоснования. И поэтому феноменальная логика воспринимается проявлением великой силы, в то время как она была просто точным, догматическим соблюдением правил.

Нечто подобное - в нынешнем отношении к Босху. Получается так, Босх - мало сказать, литературщина. Это просто нанизывание миллионов газетных фотографий. Так мы его теперь воспринимаем. Рациональные обоснования зрительньным образам, поворотам фигур - утеряны. Хотя мы видим неописуемое богатство, невероятную фантазию.

А вот, например, книга о Фаусте. Все в этом чернокнижии было расписано по правилам, никуда двинуться нельзя было. А сегодня основание потеряно - и все представляется алогикой, внелогикой, чем-то фантастическим. А в то время это была особая сплетённая логика минимальных логических шагов.

- И Босх следовал подобной логике?

А.Ш. Да. Получается, что всё то, в чем максимальное количество высчи-

танных или осознанных приемов, - вся эта рационалистическая часть со временем теряется. Причем теряется не раньше, чем через сто лет. А потомки смотрят на “фантазию”, “свободу от догм” - в то время как это было максимальной

зависимостью.

Другое дело, что если ты вычтешь все обозначения и цифры и возьмешь последнюю суть - которая как бы не имеет обозначения, - то ее все равно останется ужасно много. И эта суть останется навечно. А то, что было привязано к весам и точным названиям, - забывается.

Все воспринимаемое нами как случайное - по сути дела неслучайное, это содержание жизни. Для сознания важнее эта небольшая часть логических обозначений, ярлыки. Оно думает, что этим все объяснимо. А на деле - нет. Потому что все, что любой человек делает, превосходит то, что он себе может представить. Я считаю, что каждое действие, каждое слово - связано со всем, что в мире сейчас происходит. Каждый шаг, каждое движение пальца - все это бесконечная связь. И как бы ты ни поступил, ты следуешь одной из этих многочисленных связей, совершенно не осознаваемой взаимосвязи всего. И эта взаимосвязь - не окончательная. В том-то и странность ее, что она имеет миллиарды вариантов, равноправно обоснованных.

Теперь - о взаимодействии мотивированного и немотивированного. Я убежден, что жизнь - это взаимодействие предопределенного с абсолютно непредопределенным; вся жизнь - беспрерывное следование модели, I которая в предельно схематизированном виде выражается вот так: крайние точки идут навстречу друг другу, потом пересекаются, -и эта линия прерывается, она опять - здесь, как бы вначале.

- То есть в этом есть круговая циклическая закономерность?

А.Ш. Да! Но не только это. Падение... Это - знаешь что? Это иррациональное. Это то, что как бы случайно. Судьба или случай? Случайное и закономерное непрерывно взаимодействуют. Для меня в этой жизни взаимодействуют строгий закон и бесконечное беззаконие! И тут встает вопрос: а что же наверху - закон или...? И тут - для себя - отвечу: закон! Когда плюс и минус взаимодействуют, для меня всегда имеет преобладающее значение.

Томас Манн где-то говорил, кажется, в *Волшебной горе*, что наивные говорят “да” или говорят “нет”, а мудрые говорят: “Да. Нет. Но да!” И “да” - как вывод из взаимодействия “да” и “нет”. Не просто “да”, а итоговое “да”, в котором есть и “нет”, но все же - “да”. А можно было бы и в “нет” скатиться. Так что плюс, минус, -и все же плюс. Это для меня как бы иррационально бесспорно.

- Мы говорим об иррациональном. Не обидно ли, когда ты пишешь музыку, обращаться все же к контурам традиционных форм - тем же “дебютам игры”, если сравнить это с шахматной композицией? Почему вообще нужно писать в таких формах?

Нельзя ли быть совершенно независимым от них? Почему, ощущая себя иррационально, ты постоянно возвращаешься, как к магниту, к тра-

диционным логическим операциям музыкальной композиции?

А.Ш. Я могу лишь иллюзорно подняться до уровня вне этой логики. А на деле, реально, не могу даже до этой логики подняться. Некоторым удавалось - Веберну, Ноно - подняться над этой логикой. А я не могу - это мое личностное несовершенство.

А кроме того, есть и вторая причина. Мы, конечно, не знаем ничего про тот свет или знаем очень мало. Но в рассказах тех, кто чуть заглянул туда (в показаниях реанимированных), если они не находятся под бессознательным влиянием друг друга (что тоже не исключено), поражает: такая нестерпимо богатая и разнообразная жизнь - и такая, извини, дыра. Все/ как бы уходит в эту дыру.

И тут начинаешь думать насчет этой дыры. В *Божественной комедии* Данте меня совершенно потряс момент, когда он из Ада вышел в Чистилище. Момент, когда все глубже уходя (а это все происходит в корпусе Дьявола) туда, он вдруг в другой мир попадает! Ты это понимаешь? Это непостижимо! И в этом тесном взаимодействии самого низменного, элементарного - с самым высоким, при переходе от Ада к Чистилищу - тут и оценка Ада другая. Начинают теплиться какие-то знаки в пользу “плюса”. Но я, кажется, далеко уклонился...

- Ты связываешь все это с необходимостью следования, казалось бы, самым схематическим вещам. Это та самая дыра...

А.Ш. Как бы ты ни оторвался - все равно тут дыра! Это верно и по отношению к сознанию человека: как бы оно высоко ни поднялось, к каким бы замечательным уровням ни дошло - есть момент, когда оно “кончается” и потом - туда падает. Но, упав, поднимается, потому что оказывается в Чистилище...

- И ты не стремишься преодолеть эту жестокую заданность?

А.Ш. Я не говорю, что не ставлю себе эту задачу. Но пока я еще не хочу этого, потому что не могу. Может, я и никогда не смогу.

- Во всяком случае, те формы, которым ты следуешь в своей музыке, - только жестокая необходимость человеческого сознания? Носят ли они символический характер?

А.Ш. Конечно, носят. В *Четвертой* и *Второй* симфониях, например.

- А чисто концертная форма - например, в *Альтовом концерте?*

А.Ш. Но ведь в финале происходит самая настоящая

катастрофа.

- И в этом смысле это не следование форме, а ее разрушение... Кстати, почему именно альт избран солистом? Символ одиночества - как у Берлиоза, Айвза? Или как странный гермафродитно-двойственный тембр, который тянет и туда и сюда?

А.Ш. Ты прав. Все это так. Но очень многое делается как бы подсознательно или под давлением возможностей инструмента, то есть по “низменным” причинам. А потом обнаруживаешь, что над этими низменными формулировками - бесконечное количество следствий совершенно не низменного характера. Конечно, это катастрофа именно потому, что - альт. Не знаю, что было бы, если это был контрабас, любопытно...

- Ну, а если не катастрофа, а нечто обратное - как в финале *Первого виолончельного концерта?*

А.Ш. Появление этого финала - один из немотивированных, загадочных случаев. Ведь я писал трехчастный концерт. И собирался закончить третьей частью, сделав ее подлиннее. Как будто что-то вне меня заставило сделать то, что я вовсе не планировал.

- И то, что не укладывалось в форму.

А.Ш. Конечно. И поэтому финал - подарок, мне подарок.

- Как ты воспринимаешь ту музыку, которая написана тобой после 1985 года? И, в частности, как можно объяснить ту новую, раньше не бывшую в твоей музыке жесткость, которая сейчас появилась? Обусловлено ли это чем-то внемузыкальным - или это нечто новое, заложенное в самой ткани музыки?

Это то, что ты слышишь - или же, скорее внемузыкальный символ, определенный тем, что открылось тебе после болезни?

А.Ш. Мне было бы очень трудно пытаться найти какой-то ответ на твой вопрос. Трудно потому, что сознательно продуманного отношения к такой проблематике у меня нет... не то чтобы нет, но не оно определяет мое поведение и мою работу. Я стал больше чем раньше зависеть не от сознательного плана своей жизни и своих сочинений, а от того, что проявляется как эмоциональный итог этой жизни и создаваемых ею ситуаций. И поэтому это неизбежное отражение той реальности, которая меня, как и всех людей, окружает. Вместе с тем я не претендую на окончательную формулировку - и по поводу реальности тоже. Может существовать множество взаимоисключающих установок на все, в том числе и на реальность.

- Тогда, может быть, немного о том, что только что сделано - о *Четвертом струнном квартете* и его премьере в Вене?

А.Ш. Играл его замечательный Квартет имени Альбана Берга, который сочетает очень большую техническую точность с полной свободой и эмоциональной открытостью. Я такого еще не слышал в квартетной игре. Вместе с тем у меня было ощущение, что это одно из самых печальных моих сочинений. В каком-то смысле это для меня новое развитие — три предыдущих квартета все же не были такими.

- *Струнное трио* тоже было достаточно печальным.

А.Ш. Да, но *Струнное трио* было ностальгически обобщающим и тем самым как бы просветляющим.

Для меня крайне подозрительны те ситуации, которые внешне дают успех и какую-то гарантию. В частности, та ситуация, которая наступила у меня сейчас. Масса людей в разных странах заказывает мне что-то, это идет непрерывно, буквально чуть ли не каждый день. Мне все время надо от чего-то отказываться. Я не могу все сделать.

А с другой стороны, я сам себя тут же начинаю подозревать, что что-то не в порядке, что надо остановиться и критически отнестись ко всему этому. Потому что, выходя на престижный уровень, я вместе с тем теряю

и постоянную подверженность критике и ругани, которая очень полезна. Я вдруг попадаю в опасное положение, оттого что положение хорошее.

Я ни в чем в жизни не вижу никакого гарантированного развития. Всякое положение имеет свою опасность. И вот моя ситуация сегодня повернулась ко мне этой опасностью.

- Значит ли это, что ты чувствуешь какую-то клишированность в твоей музыке?

А.Ш. И это тоже. Я должен все время изобличать себя в том, что пытаюсь повторить что-то, что уже сделал.

Но есть и другое. Последнее время, после инсульта, у меня наступил второй виток, что ли: я ловлю себя на том, что не могу объяснить, почему форма сложилась так, а не иначе. Переписывая *Покаянные стихи*, я понял, что они никакими иными не могли бы быть - вот они такие должны быть. У меня нет сомнения. И это меня удивляет. Вроде как я имею дело не со своей работой, а переписываю чужую.

- Раньше у тебя многое менялось на репетициях. А сейчас?

А.Ш. Что-то меняется, но такого, как раньше, - нет. Степень точности видения возросла, притом, что стало труднее писать физически. Я как бы вижу в окончательном виде то, что раньше видел лишь в более или менее удовлетворительном.

- Мне кажется, что сейчас в процессе сочинения у тебя не

возникает мыслей типа “на что это похоже”? Культурологического оттенка процесс сочинения лишен?

А.Ш. Это меня не заботит. Я как бы потерял то, что было проявлением интеллигентского мышления. И от этого выиграл.

И ещё одно: раньше я исходил из утопического идеального представления о будущем сочинении как о чем-то застывшем. О чем-то кристаллически необратимом. Сейчас - из представления об идеальном н е к р и с а л л и ч е с к о м мире. Я не знаю, какой он сущности, он абсолютно изменчив ежесекундно, но продолжает при этом оставаться идеальным. Это не идеальность прекрасного кристалла или произведения искусства. Это - идеальность какого-то другого порядка, которая живет.

3. Дмитрий Шостакович. - Ранние сочинения. -Борис Тищенко. - Родион Щедрин. - Гия Канчели. - София Губайдулина. - Валентин Сильвестров

- Поговорим о Шостаковиче. Многие считают тебя его последователем. Геннадий Рождественский говорил мне о том, что для него твоя музыка является прямым продолжением шостаковичской нити, шостаковичской духовной традиции, заполнением той пропасти, которая открылась в русской культуре с физической смертью Шостаковича. Действительно, атмосфера на твоих концертах очень во многом напоминает обстановку шостаковичских премьер шестидесятых-семидесятых годов, с их "наэлектризованным", едва уловимым магическим подтекстом. Считаешь ли ты сам себя его последователем?

А.Ш. Безусловно, я - независимо от своего желания - этим последователем являюсь. Но я не являюсь его сознательным последователем (как, например, Борис Тищенко).

- То есть ты считаешь, что это неизбежно - быть последователем Шостаковича?

А.Ш. Ну, возьмем феномен его формы - первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации - все это присутствует у меня не потому, что я подражаю Шостаковичу, но потому что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность этой среды - у меня не было выбора, когда я складывался!

- Но потом ведь выбор появился - Стравинский, нововенцы...

А.Ш. Да, но т о как бы осталось. И через Шостаковича я пришел к Малеру.

В свое время сильнейшее впечатление на меня произвел и *Первый скрипичный концерт*, и *Десятая симфония.* Все мои скрипичные концерты, включая *Четвертый*, написаны под воздействием концерта Шостаковича. Особенно *Первый*, который создан как раз в те годы. Вспоминаю, как критиковали *Десятую симфонию.* Только Андрей Волконский (тогда еще

студент) выступил "за". Лишь позже, после *Одиннадцатой симфонии*, Шостакович мог беспрепятственно делать то, что хотел.

- Наверное, тебе более близки его поздние произведения, чем такие, как *Седьмая симфония* или *Пятая симфония.*

А.Ш. Нет, мне и *Седьмая*, и *Пятая*, и *Четвертая* симфонии очень интересны. Более ранние симфонии - менее близки, хотя это феноменально по талантливости. По-настоящему Шостакович для меня начинает становиться серьезным с *Четвёртой симфонии.* Причем я е щ е не отношу к этому "серьезному" *Катерину Измайлову*, а у ж е отношу - *Нос*, хотя он написан раньше.

- А почему *Катерину Измайлову* не относишь?

А.Ш. Потому что там проявилось, к сожалению, то, что дало отрицательный результат в его же работе. Это демократизм и общедоступный "трагизм". По-моему, он вольно или невольно зашел за тот край, который диктовался его натурой.

- Но то же самое есть и в *Пятой*, и в Восьмой симфониях...

А.Ш. Конечно. Кстати, за этот край заходил и Прокофьев, толкаемый туда реальностью.

- Что же все-таки, по-твоему, заставило Шостаковича отойти от этих клише в последние годы жизни - только лишь сознание приближающегося конца?

А.Ш. Конечно, и сознание конца... У меня есть одно впечатление, которое уже несколько раз устанавливалось после смерти человека. Непроизвольно, помимо своего сознания, человек "знает", что умрет, и поэтому в какой-то момент понимает, что должен поступить так, только так, а не иначе - он просто не имеет права выбирать. Хотя он реально и не знает, что это - последние годы.

У меня был разговор с Соломоном Волковым, который доказал (в то время, когда я еще был довольно критично настроен к Шостаковичу), что благодаря Шостаковичу возникает контакт с уже ушедшим миром и ушедшими людьми, еще продолжающими существовать в нем. Так оно и есть.

- Кого ты имеешь в виду под ушедшими людьми?

А.Ш. Кого угодно: Соллертинского, Ахматову - всю эту среду, которая уходила и уже ушла. Это и двадцатые, и тридцатые, и сороковые, и пятидесятые, и шестидесятые годы - все это продолжало существовать у него - в отражении. И мы это чувствовали.

Потому и возникло некоторое охлаждение, спад интереса к Шостаковичу. Я никогда не забуду своего присутствия на последнем концерте, где он был "живьем",- весной 1975 года, премьера *Стихотворений капитана Лебядкина.* Зал был неполным. Шостакович, первое исполнение, и неполный Малый зал консерватории! Было какое-то общее впечатление усталости от Шостаковича. Он как бы холодно объективно продолжал нас всех

интересовать. Но горячего интереса в то время не было. Было у меня, например, ощущение, что все это - усталое, написанное человеком,

82

который весь - в прошлом, весь относится к другому времени. И мне казалось, что то же ощущали и многие другие. Немногим более половины Малого зала на премьере сочинения - это ужасно! Я помню, после того, как Евгений Нестеренко спел, Шостакович встал, но не поднялся на сцену, а снизу из зала кланялся,- а потом повернулся и пошел к выходу. И хотя программа еще не закончилась, ушел с концерта. За ним шла Ирина Антоновна, оглядываясь и виновато улыбаясь. Это было довольно странное впечатление.

Но я думаю, что настоящая оценка наступает после того, как интерес удовлетворен, казалось, окончательно. Сейчас ясно, что и Прокофьев -остался, и Шостакович - остался. С Шостаковичем это абсолютно бесспорно - я не говорю, конечно, о *Двенадцатой симфонии* и *Песни о лесах.* Возьмем, с одной стороны, *Альтовую сонату* и, с другой - *Две пьесы для октета.* Такие разные сочинения в крайних точках творчества! Шостакович остается огромной и рационально не объяснимой фигурой.

- Сохранились ли воспоминания о встречах с Шостаковичем? Нравилась ли ему твоя музыка?

А.Ш. Мне нечем похвастаться, я не могу назвать каких-то случаев, которы-

83

ми бы мог сейчас “козырять”.

Когда в Союзе композиторов, году в 1958-59 обсуждалась оратория *Нагасаки*, были разные мнения. Свиридов выступил в *Советской музыке*, ему вроде бы понравилось. Разнос же был опубликован как материалы пленума Союза композиторов.

- А что, собственно, вменялось тебе на этом разносе?

А.Ш. Экспрессионизм, подражание, забвение реализма, и так далее. Ну, такие демагогические были доводы. Потому что ругать это, конечно, можно было и всерьез, но совершенно с других позиций. Это было типично незрелое сочинение. Но вместе с тем оно было абсолютно честным, и поэтому я все равно отношусь к нему как к важному.

Сочинения, написанные в консерватории

1. *Четыре прелюдии* для фортепиано (на основе старых набросков) - 1953.

2. Романс *Березка* на стихи С. Щипачева-1954.

3. *Вариации* для фортепиано cis-moll -1954.

4. *Сюита* для малого оркестра в пяти частях - 1954.

5. *Соната* для скрипки и фортепиано h-moll, I часть - 1954/55.

6. *Соната* для фортепиано (одночастная) - 1955.

7. Два романса: *Нищий* (М. Лермонтов), *Сумрак* (Ф. Тютчев) - 1955.

8. *Скерцо* для фортепианного квинтета (на материале темы одной из частей Сюиты) - 1955.

9. *Симфония в* четырех частях - 1955/ 56.

10. *Концерт* для скрипки с оркестром № 1 e-moll в четырех частях - 1956/57 (2-я ред.-1962/63).

11. Три хора: Зима (А. Прокофьев), *Куда б ни шел. ни ехал ты* (М. Исаковский)*, *Колыбельная* (А. Машистов) -[1956-57 (?)].

12. *Нагасаки*, оратория в шести частях -1957/58.

13. *Увертюра* для оркестра (на материале Сюиты) - 1957.

1970-е г.

_____

* Имеется архивная запись хора *Куда б ни шел, ни ехал ты* на грампластинке.

Я показывал *Нагасаки* Шостаковичу. Это была одна из немногих наших встреч с ним. Дело в том, что радио (музыкальная редакция вещания на зарубежные страны, которой долгие годы руководила Екатерина Андрее-

ва) хотело записать это как материал для своей японской редакции. Было решено, что нужен отзыв Шостаковича. Было это после того, как *Нагасаки* “разнесли” на пленуме Союза композиторов, и при моем поступлении в аспирантуру. Поэтому, чтобы перестраховаться, иновещание послало партитуру на отзыв Шостаковичу.

Я переделал финал *Нагасаки* по совету, который был мне дан Евгением Кирилловичем Голубевым. У меня все заканчивалось возвращением к теме начала. А по совету Голубева я сделал другое, более “оптимистическое” окончание, другую коду, на новой, специально сочиненной теме. И явился для показа Шостаковичу в кабинет Хренникова, где играл, по-моему, вдвоем с Алемдаром Карамановым. Реакция Шостаковича была краткой и точной - как все что он делал. Само сочинение ему понравилось. Но он понял, что первоначальный вариант был с другим окончанием, и это окончание его заинтересовало. Он сказал, что надо было оставить так, как раньше. И добавил, что завтра будет

в консерватории на экзамене (он был

в тот год председателем комиссии) и принесет письмо, отзыв. Просил меня зайти.

И вот что произошло. Как нарочно. Я прихожу поздно домой и узнаю, что была... милиция. В то время в консерватории происходила кампания против педерастов. И меня привлекли в качестве свидетеля по этому поводу (подозревался один из моих учителей). Я был вызван для допроса на следующий день, причем в то же самое время, которое мне назначил Шостакович. Я был вынужден пойти туда и не явиться к Шостаковичу. Когда же пришел, он был оскорблен. А я не мог ему сказать, где я был. Я бы смог предупредить его по телефону, если бы знал его лучше. Но в час ночи звонить было слишком поздно, и я уже ничего не мог поделать. Когда я явился в консерваторию, Шостакович высказал мне недовольство и дал свой письменный отзыв.

- А что там было написано?

А.Ш. Это была такая типичная шостаковичская бумажка, в которой ничего, кроме иносказания пустого, не было. И было, как во множестве других случаев, слово, которое он придумал: примечательно. *Нагасаки* тоже было примечательным сочинением, как и десятки других.

- А он это сам написал?

А.Ш. Да. Это его почерк. Все! Это был единственный письменный отзыв Д. Д. обо мне.

После его письменного отзыва была сделана запись *Нагасаки с* участием хора Клавдия Птицы. Дирижировал Альгис Жюрайтис. Запись по тем временам неплохая. Один раз сочинение было дано по вещанию на Японию, и все.

Союз композиторов включил *Нагасаки в* программу своего очередного пленума. И устроили новый разнос, но уже разнос, частично попавший в печать. Специальной, персональной дубины, правда, не удостоили. В компании тех, кого ругали, были Ян Ряэтс, Арво Пярт и Джон Тер-Татевосян, у того был тогда краткосрочный роман с Союзом. Его *Первую симфонию* очень похвалили, и он возник со *Второй. Вторую* сыграли и дико разнесли.

Так что в эту компанию я попал не первой фигурой, а уж совсем какой-то жалкой. У Пярта обошлось более благополучно - его похвалили за ораторию *Поступь мира.* Там есть часть *Нагасаки.* Тоже Нагасаки (а не Хиросима), где хор произносит: “Нагасаки, Нагасаки”. И это в принципе выполняло ту же задачу, что и добросовестно расписанная мной партитура, - результат был тот же. На эти прослушивания ходил Д. Д. И я помню, что

когда “разнос” закончился, Д. Д. подсел к кому-то за мной, и при мне произошел - якобы между ними - разговор. Д. Д. быстро проговорил: “Вот еще очень хорошее сочинение Шнитке, очень хорошее сочинение”. Это все, что он сказал, но это была его демонстративная реакция.

Я соприкасался с ним и после этого. Он был секретарем Союза композиторов РСФСР, а я в то время поступал в московский Союз.

86

Возглавлял московский Союз Вано Мурадели. И когда я показывался, то присутствовал и Д. Д. Мурадели как обычно произносил демагогически пышную речь. Он похвалил меня и посоветовал писать про космос, и Д. Д. слышал, как он это посоветовал. Мурадели стал еще вспоминать, как они вместе с Д. Д. на футбол ходили, от чего Шостакович сразу же с досадой отмахнулся. Ясно одно: когда я возник в 1962 году с написанной *Поэмой о Космосе* для оркестра, Д. Д. уже знал, что это подсказано Мурадели. И поэтому был изначально против. И когда я показывал партитуру в секретариате РСФСР, Д. Д. сразу резко-резко все это разругал и осудил - за какой-то “старомодный модернизм”. И я очень благодарен ему: слава Богу, сочинение до сих пор нигде не сыграно. Оно не содержало простодушной наивности, как *Нагасаки*, но вместе с тем там было много такого, что дало бы впоследствии плохой результат. Это была вторая наша встреча.

При поступлении в Союз композиторов я был то в хорошем, то в плохом положении. Меня разнесли с *Нагасаки* и после этого, почувствовав, что надо как-то задобрить, улучшить впечатление, погладить по головке, решили тут же дать заказ. И дали: написать что-нибудь на народные темы. Я пошел в кабинет народного творчества Московской консерватории и выбрал темы, которые мне показались интересными. И написал сочинение без текста - *Песни войны и мира.*

- А эти темы - какого времени, современные? Записанные в деревнях?

А.Ш. Да, подлинные. Причем одна мне очень понравилась. Это тема в третьей части, длинная хроматическая тема. Плач, записывался в конце пятидесятых годов.

- Без слов?

А.Ш. Нет, эта странная песня была со словами, но я их уже не помню. И если правда, что песни отражают характер пейзажа, который окружал людей, то это была, видимо, очень мрачная местность. Я написал сначала просто оркестровую сюиту. И принес ее разнесшему меня ранее за *Нагасаки* Сергею Аксюку,

музыковеду, занимавшему тогда пост заместителя генерального секретаря Союза, заместителя Хренникова. Аксюк отнесся покровительственно и посоветовал приложить к этому хор, исходя из характера самих песен. Я присочинил к оркестровой партитуре (оставшейся нетронутой) хоровую партию, и в таком виде это и было записано.

Решался вопрос об исполнении, и опять через Д. Д. Был какой-то очередной пленум Союза композиторов РСФСР, и я еще раз попался ему в руки - теперь уже с этим сочинением, к которому он отнесся вполне одобрительно, формально хорошо. После исполнения в Большом зале консерватории - это было в 1961 году - поздравлял меня. Поздравлял он автоматически: подходил, говоря: “Замечательное сочинение” и уходил. Я понимал, что так он поздравляет десятки людей и что я просто попал в их список. Я чувствовал, что *Нагасаки* все-таки было для него самым лучшим

моим сочинением.

В течение многих лет, разруганный Шостаковичем за *Поэму о космосе, я* не знал как поступить. И вдруг - генеральная репетиция *Четырнадцатой симфонии,* и Шостакович (обычно никогда никого никуда не приглашавший) сам приглашает студентов, аспирантов и преподавателей консерватории (меня в том числе) на эту репетицию.

Перед началом вышел Шостакович и произнес вступительную речь. Эта речь просто потрясла меня. Она была несколько странной. Вначале он перечислил тексты всех одиннадцати частей и потом сказал примерно следующее: “Вы спросите, почему я использовал эти тексты - наверное, потому, что я не молод и боюсь смерти? Нет, дело здесь в другом. Отношение к смерти всегда было как к чему-то просветляющему: у Мусоргского, когда умирает Борис,- это просветление в момент смерти. Вот я бы хотел выступить против такого понимания смерти, потому что смерть - это самое ужасное, что ожидает человека в жизни”. И потом он сказал почему-то, что никогда не забудет каких-то слов Николая Островского о смерти, причем он произнес абсолютно казенные и советские слова, приведя эту странную цитату из Островского. Но, в общем, в этом вступительном слове было свидетельство его негативного восприятия \ смерти, как страшного, окончательно непонятного самого факта смерти.

Началась генеральная репетиция. И здесь произошел мистический случай. После четвертого номера (я сейчас забыл текст) поднялся и вышел из зала Апостолов. Это был секретарь

партбюро Союза композиторов, многократно выступавший с “партийной” критикой Шостаковича. Все решили, что он вышел, как обычно выходят, протестуя. Но когда сочинение закончилось и публика вышла из зала, то Апостолов лежал на диване в фойе Малого зала, а около него стоял врач, значит, ему стало плохо. Потом Апостолова понесли вниз, он был еще жив и закрывал лицо шляпой. Шостакович несколько виновато шел сзади, хотя он ни в чем виноват не был. Получилось, что Апостолов почти умер во время этого цикла о смертях - и он таки умер по дороге в больницу. Это был как бы мистический факт, который произошел на глазах у множества людей. Мне долго вообще казалось, что все это, включая речь Шостаковича, мне приснилось,- до тех пор, пока не вышел недавно альбом с записями выступлений Шостаковича, и там эта речь оказалась.

В 1970 году я был летом в Репино, под Ленинградом, с Ириной и Андреем. Там же были Шостакович и Боря Тищенко, который как-то попытался нас сблизить. И в какой-то день состоялась совместная автомобильная поездка на двух машинах на озера. Одна машина Дмитрия Дмитриевича, где за рулем сидела Ирина Антоновна. А другая машина -Борина, где сидел он с женой и сыном, и взял нас с Ириной и Андреем. А в машине Шостаковича был еще Лев Арнштам, предполагалось, что вечером будет какое-то совместное просматривание киноматериалов. Но до этого не дошло. Потому что сама поездка, как я понял, прошла неудачно

для Дмитрия Дмитриевича. Психологически я, мы ему мешали. На нервы Д. Д. действовало то, что были дети. В какой-то момент они выскочили вперед, стали изображать каких-то чертей, что заставило Шостаковича вздрогнуть, это было ему неприятно. Все неумелые попытки Бори Тищенко найти какой-то контакт были неудачными, и намеченная вечером встреча прошла без нас. Я что-то помню из разговора Д. Д. с Арнштамом, кое-что было интересно. В тот день Д. Д. мне показался совсем другим, незакомплексованным, едким по своим фразам. Он говорил очень остро и точно.

- И у тебя нет сведений, знал ли он более поздние твои сочинения?

А.Ш. У меня нет сведений. Я не знаю, как он относился ко мне. В 1974 году в Москве впервые исполнялся мой *Концерт для гобоя и арфы со струнными, в* зале Дома композиторов. Помню, когда я выходил кланяться, весь зал хлопал; был только один человек, который сидел сложа руки и не аплодировал. Это был Дмитрий Дмитриевич...

Ирина Антоновна всегда старалась свести нас с ним. А дело было в том, что не только он сам не очень шел навстречу, но и я безумно боялся его. Я понимал, что лучше буду среди тех, кто прячется, избегает его.

Круги влиянияОпубл. в сб.: *Д. Шостакович. Статьи и материалы.* - М., 1976. С. 225

Вот уже пятьдесят лет музыка находится под влиянием Дмитрия Шостаковича. За это время манера композитора непрерывно эволюционировала, и это порождало все новые и новые типы влияния. Можно назвать десятки композиторов, чья индивидуальность формировалась под гипнотическим действием личности Шостаковича, но можно и четко разделить этих учеников (учились ли они в его классе или нет) на поколения - по характеру того, чем они обязаны своему учителю. Одни, сформировавшиеся еще в 30-х годах, вобрали в себя хлесткую остроту и парадоксальную наивность ранних произведений Шостаковича. Другие, выросшие в 40-50-х годах, восприняли неоклассицистскую строгость выражения, свойственную таким произведениям, как *Пятая* - *Десятая* симфонии, *Первый* - *Пятый* квартеты.

Наконец, в 60-70-х годах появились композиторы, развивающие далее своеобразную “позднюю” философскую лирику Шостаковича. Мы видим: различные композиторы, совершенно своеобразные, такие полярные в своей индивидуальной яркости, как Свиридов и Пейко, Вайнберг и Левитин, Уствольская и Б. Чайковский, Галынин и Меерович, Денисов и Николаев, Тищенко и Банщиков, и еще многие другие начинали свою собственную музыкальную ветвь от этого ствола, и он рос и растет дальше и дает начало новым ответвлениям.

Со временем расширяется и “угол излучения”. Вначале сильнейшее влияние оказывал блестящий оркестровый стиль композитора. Затем предметом наибольшего излучения стала камерная линеарность ткани.

Потом стало проявляться воздействие драматургической формообразующей концепции Шостаковича. Сегодня же сама творческая позиция композитора, философско-этическая направленность его музыки служит примером музыкантам разных поколений. Не менее интересно проследить, как Шостакович, развиваясь, претерпевает влияния других современников. Может быть, больше всего проявляется индивидуальность художника в той бесстрашной открытости чужим воздействиям, когда все извне приходящее становится своим, подчиняясь неуловимому

для измерения субстрату индивидуального, который окрашивает все, к чему рука художника прикасается. В XX веке лишь Стравинский был наделен такой же магической способностью подчинять себе все, появляющееся в поле зрения.

Творчество Шостаковича - удивительный случай непрерывного обновления, постоянного впитывания всего свежего, нового цветения каждой весной. Композитор переработал и сплавил множество влияний, но всегда это неповторимо его, Шостаковича, музыка, каждый такт которой несет в себе всю органику его музыкального мышления. Удивительным образом даже коллажные цитаты, особенно типичные для 20-30-х годов и для настоящего времени, воспринимаются как его материал, - и не только благодаря интонационным, ритмическим, тембровым связям с основным нотным текстом, но и потому, что, попадая в магнетическое поле музыки Шостаковича, чужой материал начинает играть красками, присущими именно Шостаковичу. Но наконец (и прежде всего) Шостакович всю жизнь находится под влиянием Шостаковича. Я имею в виду не поступенную нить преемственности, связывающую его произведения в единый творческий путь, но столь типичные для композитора репризы, автоцитаты, возвращения к образам и материалу давних сочинений, их новое, переосмысленное развитие. *Восьмой* и *Четырнадцатый* квартеты, *Пятнадцатая симфония* - своеобразнейшие перекрестки времени, где прошлое вступает в новые отношения с настоящим, вторгается, подобно призраку отца Гамлета, в музыкальную реальность и формирует ее. Когда же у Шостаковича образы личного музыкального прошлого встречаются в коллажах с образами из истории музыки, возникает поразительный эффект объективизации, приобщения индивидуального ко всеобщему, и этим решается величайшая жизненная задача художника -влияние на мир через слияние с миром.

Не каждому судьба дарит время выполнить эту задачу - и не каждый находит в себе силы для этого. Здесь нужна особая сила - не мощь ежесекундной активности, но внутренняя стойкость самого существа художника, непреодолимо, подчас даже как бы вне его сознательной воли, ведущая его по единственному пути и неуклонно к нему возвращающая. И тут Шостакович будет служить примером не только для настоящего, но и для будущего и окажет этим свое важнейшее и сильнейшее влияние на судьбы музыки.

1975 *г.*

- А с Борисом Тищенко у вас особой дружбы не было?

А.Ш. Особой, может быть, и нет, но я не могу ничего плохого сказать, я всегда чувствовал внимание с его стороны. В каком-то году был съезд композиторов в Колонном зале, я оказался в правлении, и я единственный голосовал не за Хренникова. Вел голосование тогдашний заведующий отделом культуры ЦК КПСС Шауро, он цинично, открыто “регулировал” события. Сидели стенографистки и дама, про которую Боря Тищенко спросил: “Что это за дама с лицом Малюты Скуратова?” Я забыл ее фамилию - она всю жизнь работала в ЦК с Курпековым. Шауро зачитал все безвариантные варианты. И когда стали голосовать за председателя Хренникова, я воздержался. Хренников оторопел - он наверное в первый раз столкнулся с подобным. Потому что все интриги делались в цивилизованных пределах - телефонные звонки и прочее. Свиридов, например, был тут же и голосовал “за”. Хренников повернулся и глядел на меня с дикой ненавистью.

Он смотрел, наверное, несколько минут на меня, не отрываясь. Когда же все это голосование закончилось, человек, сидевший впереди меня, встал и при всех со мною поздоровался за руку, в то время как вокруг меня тут же образовалась пустота - хотя никто ничего не сказал. Это был Боря Тищенко.

- Ты принимал участие в голосовании как член правления?

А.Ш. Да, это было году в 1975-м. Интересно, что перед тем, как я так проголосовал, со мною несколько раз по телефону разговаривал Андрей Эшпай. И смысл его разговоров был такой, что я “выдвинут” в секретари Союза композиторов и что он советует мне согласиться. Я, каюсь, в первый момент вроде бы внял его словам. Но, слава Богу, я очень быстро одумался и понял, что мне надо отказаться.

- А почему - из общего омерзения к Союзу композиторов?

А.Ш. Во-первых, из общего омерзения. Во-вторых, независимо от того, как поступили бы другие, я понимал, что должен отказаться.

- Но ведь одно время ты вел собрания симфонической секции Союза композиторов?

А.Ш. Это - другое. Я входил в комиссию как один из членов. И одно время - месяца два - вел эти прослушивания.

- Если уж мы говорили о Союзе композиторов, может быть, поговорим о Родионе Щедрине? Вспоминаю, он очень помог тебе с исполнением *Первой симфонии.*

А.Ш. Со Щедриным отношения были разные. Но все же скорее - положительные. Я думаю, что в самом Щедрине происходила борьба между очень сильным его личным

своеволием и большим самолюбием, умением делать карьеру и желанием делать ее. Щедрин долгое время был единственным из секретарей Союза, который делал успешную и официальную музыкальную карьеру, не уступив своего музыкального языка. Он может нравиться или не нравиться, но он - состоялся.

То, что он поддержал меня с *Первой симфонией*,- действительно было

очень важно. В конце 1973 года возникла возможность исполнения симфонии Геннадием Рождественским. Причем Рождественский сначала хотел ее сыграть с Большим симфоническим оркестром радио, которым он еще тогда руководил. Позднее Рождественский был вынужден уйти с радио и решил сыграть мою симфонию в Горьком, с местным оркестром. В Горьком филармоническое начальство все же побаивалось исполнения этого сочинения и сказало, что все будет в порядке, если мы привезем письменное ходатайство Хренникова или Щедрина. Я решил пойти к Щедрину с партитурой. Он посмотрел ее, полистал и в итоге подписал письмо с ходатайством сыграть симфонию в Горьком.

- Прямо сразу же?

А.Ш. Я этого не помню, но у меня впечатление, что, смотря партитуру, он уже имел в голове готовый вариант решения.

- Были ли до этого какие-то личные отношения с Щедриным? Ведь у вас не такая большая разница в возрасте.

А.Ш. Были попытки свести нас еще в консерватории. Но Щедрин вел себя холодно. Когда же я пришел к нему с *Первой симфонией*, он похвалил партитуру.

Его письмо решило судьбу исполнения в Горьком и во многом все дальнейшее. Реакция на исполнение была адская. Бог знает что. Но все же это состоялось - благодаря одной его подписи.

Из статьи В. Блиновой *Коэффициент полезного действия… Был ли* он?//

Горьковский рабочий. - 1974. -19 февраля

…Трагические произведения тем и сильны были всегда, что непрерывно взывали к протесту против любого зла. Невольно всплыли в памяти жуткие капричос Гойи, страшная *Герника* Пикассо, невеселые откровения Достоевского, злая сатира Салтыкова-Щедрина. Но во всех перечисленных примерах, кроме констатации мрачных сторон действительности, есть совершенно определенная позиция художника, позиция активного осуждения зла. В музыке чаще удается выразить гуманную идею посредством противопоставления образов света, добра, жизнеутверждения всему противоположному.

В симфонии Шнитке этого не чувствуется. Тогда во имя чего все “новаторство”, если оно ни уму, ни сердцу?!

Потом я ходил к нему еще раз, когда речь шла о записи *Реквиема.* Я играл ему *Реквием* на рояле, и он ему не понравился. Он сказал, что ему не нравятся точные многократные повторения, квадратность и метричность этой музыки. И письма не подписал.

93

Еще я приходил к нему показывать *Первый concerto grosso*, перед каким-то пленумом, который проходил в Ленинграде. К сочинению он отнесся хорошо, очень его похвалил. Так что я никак не могу на него пожаловаться.

- Ты в свое время хорошо писал о его *Третьем фортепианном концерте.*

А.Ш. Да, и мне нравилось это сочинение. Но еще больше - его *Музыкальное приношение.* Я считаю, что оно до сих пор не оценено и не понято. Как и многие, первые минут тридцать я был в некотором недоумении, как-то не понимал. А потом все стало для меня внесловесно понятно.

Я не был в таком восторге от *Анны Карениной.* К сожалению, все, что касается лирической стороны, мне всегда кажется у него несколько холодноватым и вследствие этого заостренным. А вот сильное впечатление у меня было от оперы *Мертвые души* в Большом театре. Мне понравилась холодноватость, игрушечная красивость всего этого. Мне понравилось то, что он сделал с хором. Как целое - не знаю: то, что есть у Гоголя, вероятно, не может быть человеческими силами решено. Если это не

получилось у Гоголя, может не получиться и у Щедрина.

- Как тебе понравилась его *Чайка?*

А.Ш. *Чайка* мне понравилась меньше - и да и нет. Лирическое там я ощутил как искусственное. А все, что касается остроты и точности понимания, - это у него есть.

- Ты считаешь, что Щедрин занимает место, соответствующее своему дару?

А.Ш. Я считаю, что он сделал большую ошибку, не уклонившись в свое время от всей этой официальной сферы. Причем я понимаю, что он не уклонился, потому что хотел придавить официальным способом всех демагогов, болтунов и бездарностей. Я все это понимаю! Но тем не менее за все это надо платить, и платить частью своего собственного существа, -частью, которая невосполнима.

- Есть композиторы среди твоих сверстников, которых ты ценишь больше?

А.Ш. Я очень люблю Валентина Сильвестрова, очень люблю некоторые сочинения Софии Губайдулиной, многое, хотя не все,- у Бориса Тищенко, многое - у Гии Канчели, у Авета Тертевяна, у Тиграна Мансуряна. Я бы не ставил Щедрина выше их, не переводил бы его в отдельный разряд, но числил бы вместе с ними, в их ряду. Это тот круг, где мне интересно. Я бы и себя, и его в этот круг зачислил. По сути того, что он делает, он для меня в этом кругу. А по-человечески у меня с ним контактов мало.

- Ты называешь Сильвестрова и Канчели. Но они очень разные. Сильвестров - нечто чисто музыкальное, идущее, быть может, от Веберна. Канчели. наоборот, всегда чуть-чуть что-то внемузыкальное... Для некоторых монументальная монолитность его музыки оборачивается однообразием.

Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. *Третья* и *Шестая* симфонии.

-*Мелодия*, 1982. С 10 20843 000

В симфониях Канчели за сравнительно короткое время (двадцать - тридцать минут медленной музыки) мы успеваем прожить целую жизнь или целую историю. Но мы не ощущаем толчков времени, мы, словно на самолете, не чувствуя скорости, парим над музыкальным пространством, то есть временем. В *Третьей симфонии*, как и во всех остальных своих симфониях, автор избегает формальных и образных стереотипов этого жанра - здесь нет ни сонатной формы, ни многочастности, ни четкого драматургического развития. Ее своеобразная “антидраматургия” основана на контрастах образов, которые сами по себе почти не подвергаются развитию, но вступают все время в новые взаимоотношения. Это основанный на интонациях сванского погребального пения рефрен голоса, пронизывающий все сочинение от начала до конца как олицетворение вечного духовного начала. Это мужественные скандированные “хоровые” возгласы медных духовых. Это настороженная пульсация струнных (звук извлекается нажатием пальцев левой руки). Это отдаленные удары колокола. Это тихие, бесплотные звучания скрипки, парящие над неподвижным аккордовым рельефом. Это внезапные острые изломы ритма, молниеносные прорывы тутти, бесконечно тянущиеся долгие отзвуки. Все это представлено лишь краткими мотивами или просто тембровыми пятнами. Но калейдоскопичности нет - редкие вспышки родственных мотивов оставляют в сознании долгие слуховые следы, между ними протягиваются интонационные связи, они воспринимаются как поток пунктирных линий, образующих изменчивую полифонию тембровых пластов. Именно монтажно-кинематографическая незавершенность, бескадровость каждого фрагмента и создает многомерность пространства. Пронизывающий *Шестую симфонию* насквозь, словно образ неизменной природы, тембровый рефрен двух солирующих альтов связывает целую цепь контрастных эпизодов: вот трепетное, прерывистое дыхание жизни, вот сосредоточенное размышление, вот неожиданная судорога, вот трагическое похоронное шествие, вот удары неведомой злой силы, вот лирическое откровение, вот исступленное насилие, вот гордый стоицизм смирения - все это проходит перед нами

последовательно (а иногда и одновременно в многомерном контрапункте), и мы не знаем, когда и где случились эти события, между которыми века, и которые даны нам не в исчерпывающей полноте, а в пунктирной незавершенности (как, впрочем, и происходит все в жизни). И мы не можем не верить в реальность этого мира, открывшегося нам в своей прекрасной “неоформленности”, и нам хочется еще раз побывать в нем и понять то, что мы не поняли с первого раза, дослушать то, чего мы не расслышали...

1982*г.*

Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. *Оплаканные* ветром. - Мелодия, 1991. А 10 00777006

...Это сочинение одновременно сложное и простое, но нигде не становящееся вторичным, уже сказанным. Мы как бы ощущаем взаимодействие трех слоев времени: времени метрически-драматического (неожиданные, внезапно оживающие вспышки истории), времени внеметрически-вечного (парящего, как облака возвышенной низменности) и времени суммирующе-итогового (где острова вечной драмы человечества и вечное пространство ее

низменного успокоения находят лично-надличностное, субъективно-объективное разрешение).

Такое ощущение формы, при всей своей новизне, воспринимается как объективное и глубоко убеждает - мы мгновенно ощущаем его как вечно уже существовавшее, но почему-то никем до Канчели не замеченное. Тут теряют свой смысл все прежние рассуждения о форме и динамике, о традиционном и небывалом; все это предстает в новом свете, и мы еще долго будем осознавать всю неизобретенную новизну этого удивительного композитора...

1991

А.Ш. Насчет однообразия: я к этому отношусь спокойно. Вспомни, что писалось о мазурках Шопена, вообще о Шопене. Что это композитор, оставшийся таким же, как и двадцать лет назад. То есть, если взять первую и последнюю мазурки, то это якобы одно и то же. Современникам хочется, чтобы все время было бы что-то неожиданное. А для меня то, что делает Канчели - пусть как бы и не развивается в традиционном смысле,- но все равно по-своему полнокровно. Это другое - в сравнении с тем, что делает Сильвестров,- другое в сравнении с кем угодно. И даже то, что в его симфониях есть влияние киномузыки,- это не минус. Это - его стиль, его специфика. Сегодня - это киномузыка, а сто пятьдесят лет назад - вальсы. Время всегда сообщает композитору - кроме свойств, вне этого времени лежащих,- еще и свойства, этим временем продиктованные. Если бы Веберн родился не в свое время, а на семьдесят лет раньше, он, наверное, был бы похож на Шопена.

- Какие сочинения Софии Губайдулиной тебе особенно близки?

А.Ш. Я очень люблю *Offertorium* (*Скрипичный концерт*). В нем есть поразительный прорыв - из сферы магического волхвования в сферу религиозного воздействия.

- Значит, ты воспринимаешь музыку Губайдулиной в символическом плане?

А.Ш. Это сочинение - во всяком случае. Я не знаю его программы. Но то, что эта программа несомненно имеет отношение к Евангелию,- это факт, это читается. И, как во многих случаях, когда человек “прислоняется” к этой теме, он вырастает невероятно. Сама тема его поднимает.

- Случалось ли вам с Губайдулиной говорить об этом?

А.Ш. Мало, к сожалению, причем я сам в этом виноват: Соня на все разговоры шла. Контактов у меня с нею было маловато. В последний раз по-настоящему - несколько лет назад, когда мы в одно время оказались в Рузе летом, в августе. А с тех пор - только урывками, небольшие разговоры...

К. Г. Юнг считает, что у мужчин -женская душа (анима), а у женщин -мужская (анимус). Не знаю, как быть с первым, второе же вне сомнений: это подтверждают примеры и из истории искусства, и из недавнего прошлого (например, Ахматова или Юдина). Один из примеров в настоящем - С. Губайдулина. В наше время (да и во все предыдущие) проблемы творчества неизбежно являются проблемами моральными: становление, утверждение и сохранение творческой индивидуальности связаны с ежедневным решением вопроса “быть или не быть”, ежедневным выбором пути - направо, налево или посередине, ежедневной внутренней борьбой не только между разнородными понятиями (например, между искренностью и формой), но и между подлинными понятиями и их оборотнями (например, между искренностью и болтливостью, формой и схемой). Эта борьба требует мужества; победы и поражения не всегда видны окружающим - последние видят в художественном результате лишь то, что победило, и могут не догадываться о том, что могло победить, но погибло. Уже в самых первых произведениях Губайдулиной поражает удивительная цельность ее творческого лица - свидетельствующая о своеобразном внутреннем мире и непреклонной художнической воле. Проделанная ею стилистическая эволюция экспрессивно заострила ее музыку, но нисколько не изменила ее характера. Сопоставляя два вокальных цикла - *Фацелия* и *Рубайят*,

разделенные двумя десятилетиями, мы в обоих случаях видим одни и те же достоинства: тонкость вокальной интонации при простоте и некоторой изысканности ее, напряженную экономность фактуры и точную функцию каждого звука, а также неизменно пронизывающую ее сочинения незримую нить смыслового и формального единства. Непреклонный максимализм вынуждает ее долго и тщательно отделывать мельчайшие детали, что однако приводит не к поверхностному изяществу, а к строгому аскетизму. Цельны и бескомпромиссные ее музыка и ее жизнь: неспособность к соглашательству как в творчестве, так и в практической жизни, предельная требовательность к себе -сочетаются с благожелательностью и деятельной добротой в отношениях с людьми, широтой взглядов и терпимостью к "чужому" музыкальному миру и языку.

Конец 1970-*х г.*

Преобладание таинственного - это все более становится не только ее сутью, но и профессиональным качеством. Она - непонятное, и потому - явление. И притом - не имеющее аналогий. Может быть, какая-то аналогия есть с Галиной Уствольской и ее музыкой - о ней очень многозначительные и загадочные вещи рассказывают, но я ее не знаю и музыки ее слышал мало. Одно из сочинений очень хвалил Валентин Сильвестров - а он мало что хвалит. Он слышал какое-то сочинение Уствольской, по-моему, для четырех контрабасов, фортепиано и деревянного ящика -сочинение, по словам Сильвестрова, необычайно аскетическое; при этом ящик не производил какого-то шокирующего впечатления, наоборот - очень серьезное.

97

- Много ли контактов у тебя с Валентином Сильвестровым?

А.Ш. К сожалению, последние годы их меньше. Я его все реже вижу. У меня ощущение, что его отношение ко мне - заинтересованное, но критическое. Мое же отношение к нему - в основном восхищенное. Мне меньше нравится ранний, послесерийный Сильвестров. А вот *Первый струнный квартет* - изумительное сочинение! И симфонии - *Четвертая*, *Пятая* - производят сильнейшее впечатление. Я вообще считаю его одним" из крупнейших и тончайших композиторов.

- Но ведь эти симфонии - не совсем и симфонии. Можно ли сегодня их воспринимать как симфонии? Мне кажется, что в своей чистоте он находится в некоем замкнутом, закрытом пространстве.

А.Ш. У него симфония повернулась т а к . Если это и не совсем симфония, то качества музыки это не ухудшает. Но, может быть, в чем-то ты и прав. Действительно, человек может игнорировать то, что он оторван от всего, но вместе с тем это не может бесследно для него проходить. У меня ощущение, что Сильвестров, как и многие, чувствует свою оторванность и против воли с нею борется. Эта оторванность - всегда двоякая вещь. Человек, живущий в каком-то бойком месте, например, в Париже, может все время чувствовать себя нервным оттого, что ему покоя не дают, и он должен реагировать и на то, и на это. Но то, что он там живет, даже против воли взбадривает и не дает в этих условиях эаштамповаться или устать. Он должен все время реагировать на всякое новое и должен его отвергать. А человек, который живет в тихом месте и предоставлен сам себе, вроде бы имеет все возможности для развития, но ему не хватает ежедневного камня, который в него кидают. Ему очень нужно, чтобы в него кидали камень!

- Ранние сочинения Сильвестрова - *Драма*, *Трио для флейты, трубы, челесты* - были замечательными. Потом наступил период упрощения. Теперь - нечто среднее. Как ты воспринимаешь его музыку сегодня?

А.Ш. Сильвестров нашел выход в такое качество звука, которое не всеми понято, а поэтому и музыка его не всеми понята. Если его *Тихие песни* исполнять как вообще принято - это невозможно слушать. А когда это исполняется так, как ему нужно,- появляется магия, тихое потрясение или еще что-то, не знаю, как это назвать,- но возникает мир, который уже не кажется стилизацией под Алябьева или разжиженного Чайковского. Такой же мир возникает и в его *Струнном квартете.*

остлюдии - для скрипки, виолончели, голоса - очень теряют от хорошего, но обычного исполнения - не нащупывается это новое качество звука! А Сильвестров, видимо, не настолько точно это чувствует, чтобы подсказать.

- Может ли такое качество звука представлять постоянную ценность - или это лишь временное, преходящее качество, воспринимаемое только сегодня?

.Ш. Сильвестров - один из тех людей, которые подвергают установлен-

ный взгляд на звук и манеру интонировать большому сомнению, и я надеюсь, что это может привести к пересмотру. В частности, это больше всего касается пения. Но не только пения. Скажем, интонирование на скрипке или виолончели - меняется. Сейчас невозможно слушать записи скрипачей начала века. Это

кажется невыносимо пошлым. Невозможно слушать и многих певцов. Ведь Шаляпина невозможно слушать! Или запись *Пятой симфонии* Бетховена в исполнении Артура Никиша. Как *форте* - так ускорение, предельно пошло. Это чудовищно, отвратительно!

- Значит, ты считаешь, что отношение к музыке Сильвестрова будет меняться со временем?

А.Ш. Я думаю, что от усвоения качества его музыки сама оценка, отношение к его музыке будут другими. В этой музыке откроется незримый, словами неопределимый спектр...

4. Первые поездки на Запад. - Исполнения. - Публика. Фестивали. - Антропософия. - Работа в кино

А.Ш. В 1977 году начались поездки на Запад. Я тогда поехал в качестве анонимного клавесиниста с Гидоном Кремером и Литовским камерным оркестром, в составе этого оркестра, под управлением Саулюса Сондецкиса - и иногда я был в афише, а иногда - нет. Это длилось месяц - я был почти три недели в ФРГ, Австрии и в конце четыре дня в Париже - вот так сразу начался Запад! Получается так - двадцать лет был только Советский Союз, десять лет был “полузапад”, потом уже - настоящий Запад.

- Ну и какие первые ощущения у тебя были от Запада - шок или негативное отношение?

А.Ш. Первая поездка была в детстве - в Вену, в 1946 году, с семьей. Позднее поездки в Польшу и ГДР дали новые импульсы. Особенно поездка в ГДР. У меня было ощущение, что я попадаю в нормальную среду. Всю жизнь меня мучивший комплекс, что меня зовут Альфред Шнитке и что я говорю по-русски, а внешность не оставляет сомнений в моем еврействе (хотя оно и половинное),- все это вместе меня незримо мучило эти годы. В ГДР отпал хотя бы один комплекс - я не выделялся именем и фамилией. А внешне я может быть и продолжал быть евреем, и это еще продолжало меня грызть, но все же я нормальнее вписывался в окружающую среду. У меня начинало возникать ощущение полного освобождения. Первый раз я был больше в Лейпциге, где атмосфера имеет свои плюсы и минусы. И плюсы - несовременность немецкого колорита - я ощутил. Несовременность, правда, имела и отрицательные черты - она была как бы подчеркнуто немецкой.

- Там исполнялась *Музыка для камерного оркестра?*

А.Ш. Сначала они исполнили *Музыку для камерного оркестра*, которую я тут же забраковал. А потом они меня пригласили для лекции в каком-то институте. Эта лекция, как теперь мне кажется, была несколько наивной. Я приводил примеры сочинений и официальных (таких, как Щедрин или Сви-

ридов) и неофициальных (таких, как Денисов) композиторов. Но в общем, это все же было другой атмосферой, другим миром. Например, посещение нотного магазина в Лейпциге, он и сейчас там существует. Продавец магазина достал мне ноты со

специальной, “закрытой” полки - это были партитуры Луиджи Ноно. И потом: несколько раз, попадая из Москвы в Ленинград, или в Лейпциг, или в Берлин, я из официозного круга попадал в человеческий, вроде бы возвращался в нормальную среду. Хотя эта нормальная человеческая среда, конечно, была только иллюзией. Позже, попав на “настоящий” Запад, я ощутил ограниченность этой нормальной среды и, с другой стороны, туже официозность, реализовавшую себя и на Западе. Официальность, неприятная нам в нашей форме, точно так же, если не больше, неприятна и в их форме. Она просто иначе проявляется, но тоже существует. Я убедился, что в человеческих отношениях неофициальность существовала и продолжает существовать везде - и в ГДР, и на Западе, и здесь. Но пока я это понял, прошло несколько лет с этими разными “западами”.

- Какие впечатления у тебя остались от твоей первой поездки в Америку, где Бостонский оркестр сыграл *Первую симфонию?*

А.Ш. Америка оказалась иной, чем фильмы про Америку, книги, американские газеты. Я никогда не видел такого расхождения между привычной реальностью журналистских и кинематографических стереотипов - и реальностью жизни. Я увидел другой мир, который оказался неизмеримо моложе этого мира. И у меня было ощущение, что американцы, с одной стороны, страшно наивны, а с другой - намного более тонкие люди, чем европейцы.

- А в чём?

А.Ш. Им сразу понятна проблематика, которая может мучить европейца всю жизнь. Она им сразу ясна.

- Это заложено в них как генетический код...

А.Ш. Да, и потому все очень быстро решается.

- И это не следствие примитивности мышления?

А.Ш. У меня нет впечатления примитивного мышления. Где-то, слава Богу, существует некультивируемая, нелитературно воспитанная реальность. Меня поразило огромное количество культуры и вообще культурного в Америке. Там есть все что угодно. Все кипит и продолжает жить. Конечно, даже при поверхностном и кратком соприкосновении с этим миром я мог ощущать, что там огромные проблемы. Но у меня отпало ощущение, которое было всегда, что это- обреченный мир.

Я ощутил большое сходство с нами. Странное дело, я увидел в том мире огромное количество отклонений от нормы, неизмеримо превышающее количество отклонений от нормы у нас. Скажем, жульничества и воровства там в десять раз больше. Но тем не менее порядок там почему-то действует, и все выправляется.

Мне кажется, что Америка - это завтрашний мир. Во всяком случае, в нем гораздо больше завтрашнего, чем в нашем

- Приходила ли мысль жить на Западе?

102

А.Ш. Мысль эта, конечно, приходила. Я ведь рассказывал тебе о своем тройном национальном сознании, понятом в Польше. Находясь в Польше, я понял, что моя личная национальная проблема решения не имеет и не будет иметь. Где бы я ни был - здесь, в Польше или на Западе - я буду сталкиваться с тем же кругом проблем. Я не мог бы представить себе домом на Западе Францию или Англию - из-за языка. Но если даже ФРГ или Австрия - я буду чувствовать все те же свои недостатки. Причем более остро я их буду чувствовать не в Германии, а в Австрии. Они там заметнее. Сам тип австрийского характера - более обманчиво безобидный, чем открыто жесткий тип у немцев. Открытая немецкая жесткость поначалу пугает, но зато ты сразу понимаешь, что “да” - это “да”, а “нет” - это “нет”. В то время как австриец... - у него такой обольстительный домашний акцент, и все так хорошо и уютно. Ты не сразу сможешь ощутить очень острые когти в этих мягких перчатках. Вроде их и нет - но ты их все время незримо чувствуешь. И тогда ты начинаешь понимать, что это более страшная среда, чем в Германии. Все эти проблемы, которые были у живших в Вене композиторов - и у Моцарта, и у Шуберта, и у Брамса, и у Брукнера, и у Малера, и у нововенской школы, и у Лигети, являющегося австрийским подданным, уж не говоря о Хауэре, - оттого, что Вена, этот город был всей своей средой враждебен композиторам жившим там. И это неуклонно повторяется. И этого нет в Германии.

- Ты это почувствовал и на себе?

А.Ш. У меня болезненные реакции. Но я понимаю, что я не выгляжу австрийцем, хотя меня все принимают за человека, говорящего по-немецки, но не из Германии, из другой немецкоязычной страны. “Наверное, из Южной Германии”, - считают на Севере Германии. А на Юге думают, что я из Австрии, а в Австрии - что я из Баварии. Акцент мой суммирует две вещи - акцент немцев Поволжья, изначальный, и венский акцент, приобретенный после войны. Существует еще и акцент культурного произношения -это третий элемент, они все сложились. У меня такое же отношение к себе, как у всех немецкоговорящих - ко мне. Я чувствую себя родственным понемногу всем - но не окончательно. Я понимаю, в какой ситуации теперь находится мой брат, пишущий на немецком языке. Эта ситуация имеет опору только в какой-то утопической сфере. Но ее нет в реальности.

- Ты говоришь, что твой вопрос не имеет решения - это относится и к пребыванию здесь, в России?

А.Ш. Безусловно. Я чувствовал, попадая в Германию или в Австрию, ложное успокоение: вот найден дом. Но затем неизбежно я был возвращен к реальности.

Я понимаю лучше немцев, чем евреев. Еще и потому, что у меня нет еврейского языка. Я понимаю идиш, благодаря его схожести с немецким, но я его не “прошел” внутренне. Его даже мой отец знал неважно Его родители хотели больше культивировать немецкое, чем еврейское начало. Отец родился во Франкфурте-на-Майне и изначально был одноязычным.

104

Итак, место решения не несло. Лучший контакт в Германии я ощущал с теми, кто, подобно мне, приехали в Германию, но в прошлом были немцами или частично немцами. Например, с Джоном Ноймайером, который, имея немецкую и французскую кровь, приехал в Германию из Америки, где он родился. Он так же свой и чужой в Германии, как и я. Поэтому контакт с ним может быть большим, чем с кем бы то ни было.

Я все время колебался и думал, уезжать или нет и, может быть, давно бы уехал, если бы не жена. Но я не уехал. И понял, что не надо было уезжать. Если бы развитие здесь повернулось в “антисионистскую” сферу - тогда было бы невозможно здесь жить. Все остальное меня не трогало бы. На меня не распространилось антисемитское отношение, которое было всегда в стране до Горбачева. И здесь надо отдать должное Хренникову: при всем множестве его недостатков и огромном количестве его ошибок, он не проводит антисемитской политики. Клара, жена Хренникова - еврейка, жена Щедрина - Майя Плисецкая - тоже еврейка, жена Туликова, бывшего секретаря Союза, еврейка и жена Андрея Петрова, руководителя ленинградского Союза,- тоже еврейка. То есть кто-нибудь мог бы заявить, что весь Союз композиторов - это сионистская организация. И наверное, так и говорят. Но я не был опальным по этой линии.

В тот момент, когда меня стали исполнять, это как бы перестало играть свою роль. Комплекс национальности раньше мешал мне работать. Но, конечно, есть другие проблемы с Союзом.

Сейчас, после болезни, для меня имеет значение, как я сижу в самолете. Но это никого не беспокоит. Секретарям Союза положены билеты первого класса, а для всех остальных, включая меня,- нет А что люди, не находящиеся в таком физическом состоянии, как я, едут первым классом - это нормально.

- Как ты считаешь, где “твоя” публика, где публика лучше

воспринимает твою музыку - здесь или на Западе?

А.Ш. Я не могу сказать, где она моя. У меня свои хорошие контакты с публикой и здесь, и там, и я даже не стал бы об этом говорить. Были очень успешные концерты и в Англии, и во Франции (с *Четвертой симфонией*), в Стокгольме, в Германии, в Праге. Хотя всюду бывало и хуже.

- Но все же очевидно, что твоя музыка заключает в себе частицу здешней жизни. Как тебе кажется, воспринимает ли Запад это?

А.Ш. Мне трудно говорить об этом не только потому, что я не знаю ответа, но и потому, что это - область, о которой лучше не думать. Мне о п а с н о об этом думать.

- Почему?

А.Ш. Ну потому, что есть силы, которым и бросаю вызов, я имею в виду слово "силы" не в смысле милиции или таможни - но с и л ы. Не нужно задавать себе этого вопросе..

Я могу сказать только, что есть качества, которые больше поняты на Западе, и есть качества, которые лучше поняты здесь. Причем это могут

105

быть совпадающие качества - или разные. Ну, вот, например. Только что игрался *Виолончельный концерт* Наташей Гутман в Турине, с Нельсоном. То, что это игралось в Турине,- то есть людьми, имеющими две тысячи лет общения с христианской церковью,- все это, независимомо анекдотического порой вида игравших итальянцев, в их игре сказалось!

Аналогичная ситуация - исполнение *Четвертой симфонии в* Париже. Оно было в чем-то лучшим. Хотя там не получилась важная вещь - хор. Того качества пения, которое есть у наших хоров, например, у хора Полянского, когда он исполняет эту симфонию, - там нет. И это не только в *Четвертой симфонии.* Я вспоминаю исполнение *Миннезанга в* Лондоне, английским хором, - оно было замечательным. А вот *Всенощную* Рахманинова, спетую тем же хором по-русски, я просто не мог слушать - из-за русского языка. А им оно очень нравится. Конечно, это хорошо и по чистоте интонирования, и по акустике - но анекдотичный русский язык для меня невозможен.

Концерт для хора. по-моему, должен исполняться с точным ощущени-

106

ем языка. И поэтому я предпочитаю, чтобы он нигде, кроме России, не исполнялся.

Исполнение такого наивного сочинения как *Реквием* было первым и лучшим - в Таллинне. Это был маленький хор. Бывает

чистота настоящая и нейтральность не от отсутствия эмоций, а от их чрезвычайной упорядоченности, она не имеет отношения к “кастрации”. И так было в Таллинне. А другое - это чистое пение, с которым я столкнулся в Париже при исполнении *Четвертой симфонии.* Это было замечательное пение, но вот с таким неприятным оттенком.

В Лондоне хор прекрасно пел премьеру моей *Второй симфонии* - но там ведь григорианские хоралы. Такие сочинения, как *Четвертая симфония*, должны исполняться здесь, потому что пение там - как в православной церкви, а такие, как *Вторая симфония*,- на Западе.

- Только что прошел фестиваль твоей музыки в Стокгольме. Для меня самым сильным впечатлением стала реакция публики: она лишний раз подтвердила ошибочность мнения, что твоя музыка может быть до конца понятна только в России, в наших условиях. Стало ясно, что язык твоих сочинений - универсален и с равной степенью глубины понятен людям с совершенно различной психологией и традициями, живущим в совсем разных странах.

А.Ш. Мне кажется, что дело здесь в специфическом настрое, который объединяет людей, живущих в разных местах. Проявление этого фактора я вижу и у нас. Ну, скажем, этот ежедневный огромный интерес к разговорам, когда вдруг оказывается, что существует множество людей, совершенно оригинально мыслящих, рассуждающих. И семьдесят лет всего этого лжеразвития не вытравили заложенную в человеке изначальную природную сущность, при том, что внешне многое как бы подтверждает то, что это вытравлено. Человек неистребим в своей лучшей человеческой сущности, проявляющейся в его поведении.

- И в этом смысле фестиваль в Горьком оставил какие-то иные впечатления?

А.Ш. Нет! У меня было сильнейшее впечатление от фестиваля, в частности, именно от соприкосновения с публикой - и в Горьком, и в Стокгольме. Хотя расстояние между публикой, живущей в этих двух городах,- огромное, в том числе и психологическая дистанция. Но изначально человеческая сущность одинаково проявлялась в реакции людей. И этот фестиваль в Горьком имел большое значение для меня, потому что он впервые предъявил мне некий счет и итог. Я вдруг увидел, что такой счет и итог существует, а не просто представляется рациональному сознанию.

- Ну, ведь с Горьким у тебя вообще связано много событий? В том числе и самое начало - первое исполнение *Первой симфонии.*

Интересно, какой была реакция слушателей сейчас по сравнению с тем, что было пятнадцать лет назад? Воспринимали ли твою музыку сейчас как уже некую классику, или по-прежнему у слушателей было ощущение новизны, непривычности, шока, как тогда?

107

Из статьи М. Туровской *Театр одного дирижера//Лит. газета.* - 1986- 16 июля

А. Шнитке сочинил *Первую симфонию.* Поистине неисповедимы пути творчества: стремления постичь мелькающий на маленьком экране просмотрового зала XX век вызвали к жизни этого музыкального Левиафана. В нем отозвались усилия первых смешных аэропланов и автомобилей преодолеть косность времени и пространства, слышны ностальгические мелодии прошлого, его пересекают громы и грохоты сапог по планете, в нем корчатся противоречия века и буйствует гомерическая импровизация: утверждение новой жизни. И еще: это симфоническая

музыка, где зрелищность является частью самой структуры. Музыканты в *Первой симфонии* не только музицирующие, но “действующие” лица: они стремительно вбегают и бросаются к пультам; они пробираются, чуть ли не проталкиваются друг через друга; они удаляются один за другим, оставляя на сцене (это слово не кажется здесь неуместным) одинокую скрипку, и они возвращаются снова.

А.Ш. Конечно, исполнение *Первой симфонии* пятнадцать лет назад осталось в своем роде неповторимым - это сочинение осталось моим самым “левым” опусом. Но: реакцией публики было не столько изумление, сколько впечатление. Для публики это не было чем-то скандальным, о чем было бы интересно себя проинформировать, но просто существующим. Существующим вопреки всем многочисленным факторам, которые существование этой и подобной музыки моих коллег, вообще этот музыкальный мир как бы зачеркивали. Во всяком случае, ставили под очень большой вопрос. И вот опять: неистребимость в человеке человеческого: готовность людей слышать непредубежденно (неотрегулированно в приказном порядке) то, что происходит.

- Как тебе кажется: наша публика воспринимает иной, более скрытый слой твоей музыки, более глубокий слой, нежели западная публика? Может ли твоя музыка быть понятной любому

человеку или нужен определенный настрой “на нее”? Волнует ли тебя вопрос: для кого ты пишешь?

А.Ш. Конечно, этот вопрос меня волнует, но он не влияет решающим образом на то, что я делаю. Я вспоминаю, лет двадцать назад шел в Москве документальный фильм об индейцах на Амазонке, снятый кем-то из наших режиссеров. Но я никогда не забуду серьезности выражения лиц индейцев, когда они слушали *Скрипичный концерт* Бетховена. Никто, конечно, не мог им ничего объяснить ни про Бетховена, ни про скрипичные концерты. Эти люди как бы всю жизнь прожили на другом “полюсе”. И тем не менее тут сразу стало понятным, что есть некая изначальная суть всего, в том числе и музыки, которую словом объяснить нельзя. Но она проявляется сразу. И не знаю, как бы индейцы стали слушать других авторов, но, мне кажется, что Баха они тоже бы “услышали”. Это тот бесконечный ряд под-

Программа фестиваля Шнитке в Стокгольме (1989 г.)

SIKORSKI
SONDERAUSGABE
informiert:
Konzerthaus Stockholm • 5.bis14.0ktober1989
Alfred-Schnittke-Festival
12 KONZE RTE 41 WERKE Sinfonien Concerti Grossi Solokonzerte Orchesterstiicke Kammermusik Vokalwerke
P h i I h a r m o n i s c h e s Orchester und Neues Kam merorc hester Stockholm
• Sinfonietta Stockholm • Chore-Eric Ericson • Okko Kamu- Eri Klas
• Gennadi Roschdestwenski u. a.
PAUL ESSWOOD HELEN JAHREN •GIDONKREMER OLEG KRYSSA • IWAN MONIGHETTI • ROLAND PONTINEN VIKTORIA POSTNIKOWA • TORLEIF THEDEEN TALE-QUARTETT U A.
.NTERNATIONALE MUSIKVERLAGE HANS SIKORSKI •
November 1989
Анонс фестиваля Шнитке в Стокгольме (1989г.)

DAS PROGRAMM
• 5. Okiober 1969. Konzerthaus. Grower Saal
Torleif Thedeen. Violoncello
Philnarmonisches Orcnesler Stockholm
Lig.. Gennadi Roschdesiwenski
Ritual fur Orchester 11985)
KonzertNr, 1 lur Violoncello und Orchester (1986)
Sinfonie Nr.3(l981 >
• 6. Okiober 1989, Grunewald-Saai
George Keniros. Violine
Ensemble der Muslkhochschule Stockholm
Suite imaltenSti! fur Violine und Cembalo (1972)
A Paganini tur Violine solo (1983)
Drei Madrigale nach Gedichlen von Francisco Tanzer
tur Sopran, Vibraphon, Cembalo, Viotine, Viola und KonlrabaR (1980)
• 6, Oktober 1989, Grunewald-Saal
Eva Nordwall, Cembalo Lennart Wallin, Klavier
Christian Lindberg, Posaune

Mitglleder des Philharmonischen Orchesters Stockholm
Ltg : Mika Eichenholz
Septett in zwel Salzen fur Cembalo. Flote, 2 Klannetlen, Violine, VtOla und Violoncello (1981 /82|
Dialog fur Posaune und 7 Insliumentalisten (1965 / Bearbeitung- Christian t-indbefg 1989)
Hymnus I tur Violoncello, Harte und Pauken (1974|
Hymnus II tur Violoncello mid KonlrabaR (1974;
Hymnus III fur Violoncello, Fagon, Cembalo und Glocken (1975) Hymnus IV fur Violoncello, KontrabaR, Fagoti, Cembalo, Harte, Pauken und Rohrenglocken (1977) **Serenade** fur Violine, Klannette, Kontraba3, Klavief und Schlagzeug(1968)

• 7. Oktober 1989, Konzerthaus, GroBer Saal Gidon Kremer. Violine
Phltharmonisches Orchester Stockholm Lig.: Gennadi Roschdesiwenski **Pianissimo** tur groBes Orchester (1968) **Konzert Nr. 4 fur Violine und Orchester** (1984) **Sinfonie Nr. 3(1981**)

• 8, Ohtober 1989, Grunewald-Saal Joakim Wendel, Violine Slen-Johan Sunding. Vtoline James Horton, Viola Lars Ffykholm, Violoncello Roland Ponlinen, Klavier
Gusts v Mahler: Klavierquartett **Klavierquarlett (1988**) **Streichtrio(1985**)
StilleMusikfut Violine und Violoncello (1979) **Klavierquintett** (1976)

• 8. Oktober 1989. Konzerthaus. GroRer Saal
Roland Pontinen. Klavier Christian Bergqvist. Violine
Patrlk Swedrup, Violine Tale Olsson, Violine
Neues Kammerorchesler Stockholm
Ug En Klas
Concerto grosso I fur 2 Soloviolinen, Cembalo, prap Klavier und Streicher (1977)
Concerto grosso 111 fur 2Viotinen und Kammerorchester (1985)

• 9 Oklober 1989. Grunewald-Saal
Taie-Quartett
Streichquartett Nr. 1 (1966)
Streichquartett Nr. 2 (1981)
Капоп in memoriamtgorSlrawinskyfur Streichquartett il97l)
Streichquarlett Nr. 3 (1983)

• 10. Okiober 1989. Grunewald-Saal
Viklona Poslnikowa. Klavier Ulf Wallin. Violine
Mals Rondin Violoncello Bengt Forsberg, Klavier
SonateNr. 1 tur Violine und Klavief (1963)
Sonate fur Klavier 11988)
Senate tur violoncello und Klavier (1988;

SonateNr. 2 fur Violine und Klavier Quasi una sonata (1968)

• 11. Oktober 1989, Konzerthaus. GroRer Saal

Inslrumenlalensemble

Enk Lundkvist. Orgel Jonas Bylund. Posaune

Chor des Schwedischen Rundfunks

Kammerchor Ertc Ericson

Ltg.' Eric Ericson

Der Sonnengesang **des** Franz von Assisi

fur 2 gem Chofe und 6 Instrumente (1976)

ZweikleineStucke fur Orgel (1980)

Lebenslauf fur 4 Metronome. 3 Schiagzeuger und Klavier (1982)

Schall und Hall fur Posaune und Orgei (1983)

Konzert fur Chor nach Versen von Gregor von Narek *[* 1985)

• 12. Oktober 1989, Konzerthaus, GroRer Saal Oleg Kryssa. Violine Iwan Monigheni, Violoncello Phltharmonisches Orchester Stockholm Ltg.: Gennadi Roschdesiwenski

(K)eln Sommernachtstraum lur Orchester (1985) **Concerto grosso II** fur Violine. Violoncello und Orchesler(l981,'82) **4. Concerto grosso • 5. Sinfonie** (1988)

• 13 Okiober 1989, Konzerthaus, GroBer Saal

Helen Jahren, Oboe Kjell Axel Lier, Harfe

Christian Bergqvist, Viofine

Neues Kammerorchesler Stockholm

Itg.: Eri Klas

Doppelkonzert fur Oboe, Harfe und Streicher (1971)

Sonate fur Violine und Kammerorchester

(Bearbeitung der 1 Sonate fur Violine und Klavier) (1968)

Trio-Sonate fur Kammerorchesler

(Bearbertung des Strelchlrios: Jun Baschmet) 11987)

Moz-Art **a** la **Haydn** Spiel mil Musik tur 2 Viollnen.

2 kleine Streichorchesler, KontrabaBund Dingenl(1977)

• 14 Oktober 1989, Konzerthaus, GroRer Saal Lena Hoel. Sopran Gerd Carlsson, Sopran Boel Adier, All Slefan Dahlberg. Tenof Paul Esswood, Counlertenor Lucia Negro. Klaviei Sinfonietta Stockholm Akademischef Kammerchor Uppsala L!g. Okko Kamu

Requiem fur Soli, gem Chor und Instrumentalensemble (19751 **Sinfonie** Nr. 4 fur Soli. gem. Chor und Kammerorchesler (1984)

Программа фестиваля Шнитке в Стокгольме (1989 г.)

ключений к тому, что всегда существовало, существует и будет продолжать существовать независимо от нашего существования. И это - очень большая надежда и для искусства, и для человечества.

- Это то, что ты имеешь в виду, когда говоришь, что не ты сам пишешь музыку, но что твоей рукой как бы кто-то водит?

А.Ш. Конечно, эта сила, вне нас находящаяся, подключена ко всем нам и в разное время по-разному проявляется. Мы все время с ней, не осознавая этого, связаны.

Все же попытки определить задачу, стоящую перед художником по отношению к жизни и людям (должно ли быть понимание того, что он делает, или это не так важно, влияет ли наличие или отсутствие понимания),- все попытки определить это - они не окончательны. Окончательного ответа не может быть. Мы знаем художников (я говорю о художниках не только рисующих), не ставших известными, но тем не менее состоявшихся. И мы знаем людей состоявшихся, имевших успех и тем не менее не потерявших себя. Возьмем Гёте - он имел и богатство, и успех, и известность. И тем не менее это его не испортило. Но бывает, когда зависимость от успеха ежесекундно губит художника. Примеры есть всему. Можно лишь наметить круг, но нельзя найти ответа на все времена. И хорошо, что этот ответ не найден. Славу Богу, потому что таким образом сохраняется искусство.

Когда говорят о таланте, чаще всего имеют в виду талант, так сказать, в исходном виде (то есть физиологическую одаренность человека). Но нужен еще и талант управления своим талантом (интеллектуальная одаренность). Обычно предполагают, что это-то и есть техника - умение управлять своим талантом. Но умение управлять и талант управлять - разные вещи. Вряд ли техника подскажет человеку: что писать и к а к писать. Техника лишь поможет осуществить принятое решение - но само решение прежде всего определяется талантом (не контролируемой человеком способностью бессознательно делать правильный выбор). Об этом таланте управления своим талантом писал Т. Манн в романе *Избранник. В* книге утверждается мысль о том, что победу приносит не только количество сил, но и степень их концентрированности. Герой романа в начале своего рыцарского пути побеждал более сильных соперников именно благодаря способности вкладывать в каждый свой удар всю свою силу.

“...Гневный бог ручья был вдвое сильней и больше его, но в поединке ему не удавалось быть таким собранным в каждое мгновение...”

“Он выжимал из своей хрупкости больше, чем другие из своей мощи -именно тем способом, каким он в мыслях побеждал бога ручья, точнее говоря: потому что он, иначе чем остальные, умел в поединке в каждое мгновение собрать все свое “Я” и

боролся не только изо всех своих сил, но из иных тоже...”

Вероятно, так же обстоит дело и с музыкальным талантом - и здесь дело решается не только способностью слышать фальшивую ноту четвертого пульта альтов в громком тутти или

112

восстанавливать давно услышанные симфонии по слуховой памяти, а прежде всего готовностью к крайнему напряжению, приводящему к умножению сил, к “превышению самого себя”. Конечно, самого себя не обгонишь, природные способности ставят непреодолимую преграду. Но как много значит догнать самого себя! В каждом человеке таятся огромные силы, но многие умирают, так и не узнав этого. Лишь немногим дано трудом и талантом самовоспитания стать достойными себя.

Конечно, что Моцарт гениален, было ясно с первого взгляда. Но подозревал ли кто-нибудь о великом даровании молодого Вагнера - неизвестно. Молодому Чайковскому никто не мог гарантировать его будущности, а Стравинского (по воспоминаниям М. Ф. Гнесина) Римский-Корсаков подозревал в том, что у него плохой слух. По-видимому, талант зреет по своим законам, которых никто не знает. Поэтому так поразителен бывает его восход (как будто внезапный) - создается иллюзия полного преображения человека, такого, казалось бы, знакомого и изученного.

1969 г. Из статьи *Эдисон Денисов*

113

Я думаю, что исключать что-либо, в том числе и компромисс, для художника было бы неправильным. И вместе с тем нет ничего губительнее, чем компромисс. Жизнь ставит перед художником сложную задачу и дает ему только шанс, но не рецепт верного решения. Поэтому я не позволил бы себе примкнуть к строгим блюстителям правды, которые исключают самую возможность компромисса. И вместе с тем я не с теми, кто каждодневно работает на этот очень актуальный, но никогда не точный компромисс. Между этими двумя крайними сферами и находится правда. Она вибрирует, она никогда не прикована кристаллически к чему-то.

Все те вопросы, которые жизнь перед художником ставит, всегда содержат в себе шанс и для правды, и для лжи. Распространение лжи исключает возможность ежесекундного возникновения правды. Но вдруг появляются люди - как это происходит сейчас, - которые вопреки ошибочному формулированию правды уцелели. Почему-то количественное

распространение лжи их не погубило. Это как бы исключительные фигуры. Но это подтверждает вечную способность правды уцелеть и опять утвердиться. Окончательного решения никто, в том числе и художник, дать не может. Но шанс найти правильный ответ в каждом конкретном случае - сохраняется во всех ситуациях. Существует, конечно, способность лжи выглядеть как правда, изображать правду. Но это очень быстро распознается. Что-то в самом произведении искусства свидетельствует о правде или неправде, независимо от усилий лгущих. Поэтому в конечном итоге эта правда всегда проявится. Другое дело: как долго ее ждать.

- Мне приходилось слышать мнения, что внемузыкальный слой твоей музыки на Западе не воспринимается. Символический подтекст не так понятен там, как здесь. Некоторые считают, что твоя музыка вообще по-настоящему может восприниматься только в России.

А.Ш. Трудно сказать... Мои редкие попытки рассказывать о "программах" сочинений, например, *Четвертой симфонии* - действительно не приводили к цели. Но исполнение *Четвертой симфонии в* Париже для меня было очень важным,- потому что в самом инструментальном звучании было как раз то, что нужно, несмотря на то, что о программе там говорилось очень немного. И дирижер - Лука Пфафф ("пфафф", кстати, значит "поп") - был очень хорош.

- Когда ты говоришь о "вызове силам", ты имеешь в виду иррациональные силы? И ты делаешь это сознательно?

А.Ш. Иррациональным - да. Но не знаю, сознательно ли. Чем больше ты будешь об этом говорить, тем менее результативным будет итог. Я расскажу тебе о своем соприкосновении с *Ицзином**. Я начал листать его и находить ответы. Первый ответ был очень неблагоприятным. Раздраженный этим, я задал сам себе вопрос второй раз. Получил еще более небла-

---

* *Ицзин* (*Книга* перемен) - наиболее авторитетная книга канонической и философской китайской литературы (1-я пол. I тыс. до н. э.), использовавшаяся в гадательной практике. Состоит из 64 графических символов (гексаграмм) и их различных толкований.

гоприятный ответ. И, находясь в отчаянии, я решил, как бы рискуя всем, запрашивать до тех пор, пока не придет благоприятный ответ. Но этого мне не удалось добиться. Потому что на каждый следующий вопрос приходил еще более неблагоприятный ответ - хотя *Ицзин* содержит всевозможные

ответы на разные вопросы. Но мне приходили т о л ь к о отрицательные. И я понял, что я имею дело со сферой, всякая попытка углубиться в которую влечет с собой умножение опасностей на каждом шагу. При переходе к следующему шагу ты имеешь дело уже не с десятью, а с сотней опасностей. И я остановился, удовлетворившись теми неисчислимыми несчастьями, которые мне сулила эта книга, но избежав еще более невыносимых несчастий, которые безусловно принесли бы следующие обращения к ней. Это - магическая вещь.

Кстати,- это из совсем другой области. Я глубоко пожалел, что в прошлый раз я тебе показал эскизы *Пер Гюнта.* Твои вопросы... - второй или третий раз в жизни я испытывал разочарование при попытке контакта с человеком, знающим меня много лет,- на этой почве. Я это разочарование испытал, когда я показал какие-то эскизы Лубоцкому в свое время; и я его испытывал много раз, показывая эскизы Ирине. Я удостоверился в случае с тобой в прошлый раз, что повторяется та же история. Есть какая-

то иррациональная сфера, которая приоткрыта для моего восприятия. Но она еще не оформилась в тот материализованный вид нотных знаков, который передаст то, что я вижу, чувствую и ощущаю,- тебе. Для того, чтобы это возникло, это должно оформиться. Ты видишь две строчки, на которых карандашом написана хроматическая гамма, и ты, конечно, не можешь представить себе этот огромный незримый сопровождающий слой, о котором я ничего не могу сказать тебе, кроме того, что он есть. А пытаясь обрисовать его, я попадаю в положение, когда у меня нет слов. Но он - есть!

Я понял, что я сделал ошибку, показав тебе эскизы,- потому что два или три дня мне пришлось это в себе изживать. И я тебе не буду больше показывать эскизов.

- А что же такое возникло, что надо было изживать? Некое упрощение?

А.Ш. Ну, понимаешь, твои вопросы по поводу хроматических гамм как бы низвели все из этой области, где все это находится - вниз: ну, что там, - хроматические гаммы. Оно внезапно обрушивается в сферу грубой - потому что видной - схематической реальности. А оно еще не может жить в этой сфере - оно еще существует в другой. Я тебе говорю об этом сейчас для того, чтобы избежать в будущем разговоров о том, что я делаю.

Я никогда ничего не показываю Рождественскому - он получает готовую партитуру. Сейчас я сижу за партитурой *Концерта для фортепиано в четыре руки.* И он звонил, хотел

получить наброски с моими разметками, сказал, что будет писать партитуру. Но я отказался - я напишу ее сам. Иначе не может быть.

- Если уж заговорили об иррациональном - ты как-то обещал рассказать о школе антропософов, в которой ты был.

А.Ш. С антропософами у меня контакты уже много лет. В Лейпциге, например, Хельмут, который работает в издательстве *Петерс,*- антропософ. Через него я имел контакты с ними. Был раза два в церкви, которую они арендуют, и на ежегодном собрании, куда приезжают антропософы из разных стран, в том числе из Швейцарии, из Дорнаха, где их центр. Меня привлекает к ним многое, а многое и отталкивает. Привлекает то, что это - люди, лишенные политического оттенка. Я не знаю, каковы масоны - не имел с ними контакта. Но они могут принадлежать к разным партиям и при этом быть масонами. Нечто в этом роде есть и у антропософов: их занятия различны, но они все антропософы.

Потом было общение с ними в Вене и потом, здесь в Москве, с Николаем Коноваленко, участником труппы *Штутгартские эвритмисты.*

Хорошо то, что антропософы избегают всякой синтетики,- и одежда, и магазины специальные. Это не носит характера духовного запрета. Так же, как запрет на мясо тоже не был блажью евреев,- это была зараженная свинина, ее просто нельзя было есть. Но все запреты облекались в Ветхом завете в форму религиозную, хотя имели мотивировку реальную. И вот так же у Штейнера,- все имело реальную мотивировку. В частности, магазины

штейнеровские во многих городах Германии - продуктовые магазины. Избегают всякой синтетики (в удобрениях, например), в одежде. Все антропософы, которых я знаю,- необычайно разнообразные, не однобокие по своей культуре. Ты можешь с ним поговорить о хозяйстве, о музыке, о литературе - о чем хочешь. Ничего плохого я о них не могу сказать.

Что вызывает сомнения: я не могу побороть какого-то органического недоверия к их символике и, в частности, к пластической (эвритмия) символике. Что-то есть в этом внехристианское. Хотя они - христианские, в христианской церкви. Но что-то тут есть такое, на что христианин права не имеет, и это у них проявляется.

И второе - контакт с оккультизмом, астральное и ментальное тело -все эти области для меня чрезвычайно спорные - и не потому, что этого для меня не существует. Я допускаю, что все это

есть, и даже может быть существуют многократные воплощения, - я как бы не могу об этом судить.

117

Хотя редкие случаи бывают, когда люди вспоминают то, что они по своему опыту не могли никак знать. Это как бы попытка заглянуть в ту область, которая сознанию открывается постепенно - в падении одного слоя завесы Но это не означает, что немедленно нужно снимать следующий слой завесы - дескать, давайте скорее все это расчистим. Вот эта расчистка всегда для меня самая большая проблема. Потому что попытка Штейнёра все рационализировать и внести - в борьбе с суеверием рациональную, материалистическую методику в этот мир, мир духовных явлений, - для меня остается проблемой.

И еще: мне очень не нравятся глаза Штейнёра - на всех фото, кроме, пожалуй, одного. Я всегда вздрагивал от его взгляда.

118

Теперь о Вене. Мне предложили прийти в школу, которая помещалась в пригороде Вены. Утром я туда приехал. У входа в школу стоит человек, который приветствует всех входящих детей: говорит им “здравствуйте”, и они входят. Потом они поднимаются наверх. Я был на уроке. Я даже не помню, какой это был урок, потому что то, чем на нем занимались, принадлежало к разным областям знаний и ни в какую методику не укладывалось, они и рисовали по теме урока, и пели, и танцевали - в классе и выходя в зал. К ним ходят часто, и это не была показная активность для гостей. Это была органически другая жизнь. Где каждую секунду, с раннего возраста человек привыкает к тому, что он делает все, и никогда не упускает одного, занимаясь другим.

Например, речь шла о знаках Зодиака. Был тут же подобран каждый по своему знаку, причем когда вышла девочка со знаком Скорпиона (как у Ирины), я увидел по ее поведению знакомый мне психологический тип. Я увидел самое наглядное для меня подтверждение тому, что это имеет какое-то обоснование. Они выстроились вокруг какого-то центра, держась за шесть шнуров,- и стали вращаться вокруг центра.

В этой школе есть все - и уроки по любым видам труда, по любым гимнастикам. Весь день они живут в этой сфере - то есть в другом мире. Их сознание в принципе намного лучше, чем сознание остальных людей, потому что оно опирается на ровное развитие всех человеческих качеств. У них нет односторонних гениев - как, например, Бобби Фишер, который, может быть, гениальный шахматист, но больше ничего на свете делать не умеет. Принцип “не быть таким” утверждается не насильственно,

но ежедневным примером. У них не встретишь блестящего финального итога феноменальной одаренности, но абсолютно исключатся элемент преступности или ограниченности, - они всю человеческую среду поддерживают на замечательно живом, среднехорошем уровне.

Я попал туда через Елизавету Аркадьевну Мнацаканову, которая в свое время уехала из Москвы и преподавала в этой школе русский язык. Там же учился и ее сын. Потом она отошла от антропософов, да и человек она не из той сферы, - для этого надо было прожить другую жизнь. Поэтому антропософы и стремятся к общению с людьми с момента рождения, в семьях. Контакты семей, родителей со школой - они обязательны. Во-первых, все практические дела решаются совместно, во-вторых, в какой-то регулярно повторяющийся день ты должен дежурить в школе, где учится твой ребенок. Причем ты дежуришь в том качестве, которое тебе удобно, -можешь как садовник, можешь как сторож, а можешь - на кухне.

- Это специальные школы, в которых учатся помимо обычных школ?

А.Ш. Нет, там все. И итог этого такой: феноменальных результатов вроде бы нет. Но необычайно высок средний уровень.

- Этим твой антропософский опыт и ограничивается?

А.Ш. Я немножко опасаюсь для себя лично углубления в эту сферу, потому что понимаю абсолютную невозможность для меня переключиться сейчас

на это. Хотя в Москве были и есть антропософы, в частности, дочь Александра Скрябина*. Труппа каунасской пантомимы, переехав в Москву, немного занималась этим тоже. Но у нас это приобрело характер экстатически-извращенный. Я видел их в довольно неприятном виде, когда они “изгалялись” над всеми нами, которые якобы не в состоянии понять многозначительности их поведения. Этого сами антропософы никогда не делают. Не то, что они лицемерно прячут свое совершенство, а им эта мысль в голову не приходит.

- Когда ты писал *Желтый звук,* знал ли ты об антропософах и имел ли ты их в виду?

А.Ш. Я тогда знал об этом, но в виду не имел. *Желтый звук* не может быть “антропософским” сочинением, в частности, из-за усиленного микрофонами звучания инструментов, которое не является, строго говоря, чисто натуральным. Но и строение старых церквей, дающих большой резонанс, -это тоже не натурально, этого нет в самой природе, это - построено. Рассуждая таким образом, надо отказаться от электричества,

центрального отопления и разговоров по телефону.

- Сегодня мы упомянули Йозефе Маттиасе Хауэре, в связи с Веной. Я помню, когда-то ты рассказывал о сильнейшем впечатлении, произведенном на тебя его вещами в Вене. Ты говорил раньше, что в его музыке тебя особенно поразило “равномерное” напряжение. Я был в Вене у его сына, который одновременно является издателем музыки отца и хранителем его архива, и получал от него довольно много партитур. На первый взгляд они кажутся довольно однообразными, а в последнем периоде творчества Хауэр даже давал им одинаковые названия *Zwolftonspiel.* Чем заинтересовала тебя эта музыка?**

А.Ш. Когда я знал его музыку только по нотам и по рассказам, я не думал, что к ней можно отнестись серьезно. Так бывает: музыка может содержать в себе какие-то шансы, но они кажутся недостаточными. Каждое, новое развитие имеет не только остающихся в итоге , в истории победителей, но и огромное количество людей, которые “не дотянули”. Я и Хауэра относил к их числу - к числу тех, кто открыл додекафонию,- Голышев, Обухов... Но это - до тех пор, пока я не попал на концерт в Вене. На концерте у меня возникло ощущение, что я столкнулся - в другом мире - с тем, что есть у Веберна. Столкнулся с тем органическим спокойствием этого мира в кристаллически уравновешенном виде. Хотя уравновешенность у Веберна и у Хауэра абсолютно различна.

И я ушел под сильнейшим впечатлением. Это было очень хорошее исполнение, дирижировал Фридрих Церха, его жена делала вступительное

_____

* Мария Александровна Скрябина (1901-1989) - дочь А. Скрябина от первого брака, драматическая актриса БДТ и МХАТа. В 1940-е годы была сотрудником Музея Скрябина в Москве. Автор многих неопубликованных работ о Скрябине, в частности, о светомузыке. (Составитель благодарит О. М. Томпакову за предоставленную информацию о М. А. Скрябиной.)

** Йозеф Маттиас Хауэр (1883-1959) - австрийский композитор, использовавший оригинальную собственную (отличную от шёнберговской) систему двенадцатитоновой композиции.

слово. Играли очень хорошие музыканты из Венского симфонического оркестра, которые давно играют вместе с Церхой.

- И ты считаешь, что музыка Хауэра может сейчас звучать наравне с музыкой Веберна? Или эта музыка - только символ

идеи?

А.Ш. Нет, она конечно и символ, и музыка,- она живет как бы на грани реального и нереального, на грани, где смыкаются несомненные реальные достоинства (которые могут быть оценены в концерте), и те, которые в реальном мире не могут реализоваться. Я имею в виду, в частности, все то, что написано в интересных работах Хауэра,- можно относиться к этому как к бреду, это как бы перекос в сторону бреда. Я кое-что читал в библиотеке Московской консерватории - работы Хауэра, изданные в двадцатые годы. Совершенно абсурдная вещь - его система нотной записи. Это Бог знает что - система без диезов и бемолей, ужасно неудобно.

- Мне, откровенно говоря, жаль, что многое из твоей киномузыки лежит в библиотеках, архивах и не звучит... Я вспоминаю фильм *Осень.* Там звучала совершенно замечательная мелодия. Но фильм сошел с экранов, и эта музыка, к сожалению, нигде уже не звучит. Ты где-нибудь использовал ее?

А.Ш. Там была псевдороковая музыка. Хотелось написать рок, а можешь себе представить, какая осведомленность и какое понимание было у меня тогда по этой части! Но там была музыка, которая вошла в фильм без текста, в исполнении хора a cappella, а сочинена была как реализация стихотворения Лермонтова *Выхожу один я на дорогу.* Музыка была сочинена с текстом, а записана для фильма без текста. Но, я думаю, это обращение к стихотворению Лермонтова имело большой смысл в фильме. Прямое появление стихотворения было бы слишком грубым. Но подсознательно оно как бы постоянно присутствует в фильме, сопутствуя тому, что в нем происходит. Любовная история, лежащая в основе сценария,- предельная банальность. Но существование этого второго слоя, намеренно проявляющегося и в изображении, и в том, как говорят люди, и в музыке,-слоя, который важнее, чем первый,- становится очень важной особенностью фильма.

- Следовательно, в музыке возможно существование какого-то запрятанного в ней слова, которое не звучит реально, но как бы подразумевается?

А.Ш. Да, конечно. Причем есть случаи, когда заложенное как бы неизбежно угадывается, хотя прямо и не говорится. Но бывает и так, что все попытки довести его до сознания все-таки оказываются безуспешными.

- Сочинение Александра Кнайфеля *Agnus Dei,* полностью инструментальное (оно, кстати, длится более двух часов), но под каждым звуком подписан текст, который не звучит, а только подразумевается. И это очень многое дает.

А.Ш. Конечно. У меня подобное впечатление было от сочинения Луиджи Ноно *Fragmente-Stille, An Diotima.* Впечатление от тишины, от неслышимой музыки в этом сочинении было гораздо более интенсивным, чем от слышимых звуков.

121

Вообще в кино у меня бывали разные забавные случаи. Однажды музыку, которую я написал к какому-то фильму, использовали в другом, посвященном полету в космос Валентины Терешковой. Причем музыку, написанную в миноре, записали... в мажоре, не изменив при этом ничего больше. Для телевизионного фильма *Вызываем огонь на себя* я должен был написать музыку к семи побегам. Для первых побегов я еще успевал сообразить что-то нестандартное, а потом - все менее... Оркестр никак не мог справиться с нотами, причем у музыкантов оркестра, как это всегда и бывает, музыка не вызывала ничего, кроме раздражения. Режиссер, услышав брань оркестрантов в мой адрес, решил, что это - оскорбительно, и прибежал меня защищать - из аппаратной. Оркестранты встали с мест, назревал конфликт. И неизвестно, что было бы, если бы мне не пришла спасительная идея. Я сказал: “Играйте что хотите, только в ритме шестнадцатых и в течение стольких-то секунд”. И они сыграли - это просто

122

феноменально! Алеаторика - это очень увлекательно!

- Вообще, ты потратил огромное количество времени своей жизни на кино?

А.Ш. Из двадцати лет, в течение которых я вынужден был писать киномуэыку, я провел на кинофабрике не менее двенадцати лет, это точно...

По пальцам могу пересчитать, сколько раз я видел Михаила Ильича Ромма -может, пять, может быть семь раз в процессе работы над *Миром сегодня,* когда до моего непосредственного дела - сочинения и записи музыки - еще было далеко, и я, единственный из всей группы, на просмотрах его материала был просто зрителем. Сравнивая виденное тогда с тем, что получилось в итоге после самоотверженной работы Э. Климова и М. Хуциева, я, как и все остальные участники работы, могу только горестно сожалеть о невосполнимости роммовского голоса, который у нас всех на слуху после рабочих просмотров, где М. И. Ромм комментировал материал. Хотя эти комментарии и не содержали глобальных философских обобщений, они несли с собой - не столько лексически и смыслово, сколько интонационно - некую необъяснимую косвенную (вопреки иронии) человечность.

Было что-то утешительное и обнадеживающее в том, что, глядя на безумную хронику века, старый человек говорил о ней простыми словами, без трагического пафоса, спокойно и скептически. Тревожно и трезво говоря о бедах времени, Ромм никогда не пугал, он классифицировал невероятное, страшное зло века как очередную, хотя и не лишенную идиотизма, ступень исторического процесса, и зло теряло свою апокалиптическую небывалость, появлялась неосознанная надежда, что - раз уж об этом можно говорить с таким спокойствием всевидевшей старости -и на этот раз мир как-то уцелеет (хотя Сократу опять придется выпить яд, а вычисления Архимеда опять будут прерваны мечом). Все это, конечно, не говорилось,- была всего лишь интонация иронического стоицизма, но от этого инфернальный круг ломался и обнаруживалась банальная, ординарная природа зла, как следствия низменности духа и бессилия ума. Эта интонация (“все это уже не ново” и “все это уже было”) не могла быть сыгранной, она была убежденной - для этого надо было прожить семьдесят лет истории двадцатого века, мгновенно воздвигавшей и низвергавшей идолов и антихристов, строившей тысячелетний рай для избранных, оказывавшийся двенадцатилетним адом для всех. Эта вера благодаря скептицизму, этот негативный оптимизм несли в себе неформулируемую уверенность в обреченности зла по причине его бездарности - и поэтому отпадала надобность в прямолинейном приговоре реакции и демонстративной поддержке прогресса.

Но были и эпизоды, трогающие своей некомментируемой чистотой, когда Ромм молчал,- таково было начало, где в течение нескольких минут экран заполнялся детьми, выбегавшими из парижской школы на неожиданно преградившую им путь камеру: живая ртуть детской орды, кривлянием и сутолокой демонстрировавшая камере факт своей жизни, приводила сознание все к той же мысли о вечности моря жизни, бросающего на берег все новые волны, чтобы разбить их следующими. Ромм и здесь не позволял себе формулировать глобальных констатаций - но они возникали в мыслях зрителя. И вот всего этого нет - экран бессилен восстановить монтажом эту изреченную благодаря своей неизреченности мысль Ромма. А записей этих комментариев

123

не сохранилось - он не хотел увековечивать импровизационный текст...

1972 г.

В музыкальном плане я находился в ситуации раздвоения. У меня были свои интересы - к современной музыкальной технике,

к новым сочинениям, я все это изучал и использовал в своей музыке. Но жизнь сложилась так, что в течение примерно семнадцати лет я работал в кино гораздо больше и чаще, чем бы это следовало, и вовсе не только в тех фильмах, которые мне были интересны. В конце концов я стал ощущать некоторое неудобство, некоторое раздвоение. Сначала было так: то, что я делаю в кино, не имеет ко мне никакого отношения, а я - вот здесь, в своих собственных сочинениях. Потом я понял, что этот номер не пройдет:

я отвечаю за все, что написал. Такое раздвоение невозможно, и я должен как-то пересмотреть отношение к тому и к другому. Кроме того, меня перестало удовлетворять то, что я - скажу прямо - вычислял в музыке. Конечно, я упрощаю, там были не только вычисления. Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной “вершиной” и коммерческим “дном”. Необходимо - не только мне, исходя из моей личной ситуации, но в принципе -этот разрыв преодолеть. Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсалъным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка. И я стал искать универсальный музыкальный язык - в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так. Композитор, работающий в кино, неизбежно подвергается риску. Недаром в Америке есть профессия composer, и Hollywood-composer - это совершенно другая профессия. На современном Западе ни один приличный, уважающий себя композитор в кино не работает. Кино не может не диктовать композитору своих условий. Случай с С. Эйзенштейном и С. Прокофьевым -единственный, может быть, есть еще отдельные исключения. Но уже Д. Шостакович подчинялся диктату режиссера. Тут ничего не сделаешь - это не диктат злого режиссера, а специфика жанра. Зная это, можно - что я и стараюсь делать последние годы -работать с теми режиссерами и в тех фильмах, где возникают сами по себе интересные музыкальные задачи. С самого начала моей работы в кино у меня были такие возможности. Жалуясь на избытки собственной кинопродукции, я имею в виду не всех и не все, а те вынужденные практическими обстоятельствами случаи моей работы, когда мне приходилось делать абсурдную дрянь. С самого начала работа в некоторых фильмах была для меня лабораторией: сегодня я написал что-то, завтра я это услышал в оркестре, мне не понравилось, я тут же изменил, но проверил прием, оркестровую

фактуру или еще что-нибудь. В этом смысле кино мне много дало. Кроме того, само обращение к низменному материалу, которое кино неизбежно диктует (не помню, какое количество духовых маршей, тупых вальсов, побегов, расстрелов, пейзажей я написал), может быть композитору полезно. Я могу ту или иную тему перевести вдругое сочинение, и она в контрасте с иным материалом заиграет по-новому. Скажем, в *Concerto grosso* № 1 у меня есть танго. Это танго взято из кинофильма *Агония* (о Распутине). В фильме это модный танец того времени. Я его оттуда извлек и попытался благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем в фильме, придать ему другой смысл.

1984 *г.*

Из беседы с Н. Шахназаровой и Г. Головинским//Новая жизнь *традиций в советской музыке. Статьи и интервью.*- М., 1989. С. 332-349

124

Кино - это видно у таких мастеров, как Тарковский, Бергман, стало суммарной область искусства, в которой режиссер оказался синтетическим автором. Раньше такое было в театре, но после появления кино и там произошли интересные перемены. Современный театр - тоже режиссерский, и в этом видна параллель между ними. Повторяю, что композитор в кино находится в иных условиях, чем в опере, где главной является музыкальная сторона. В фильме же многое в музыке - форму, громкость - определяет режиссер. И новых аудиовизуальных возможностей больше в кино, чем в театре. По всему этому - кино как искусство находится на первом месте. Конечно, в нем есть свои опасности. Ведь воздействие кинофильма - кратковременно, через пять лет он устаревает, а через десять становится безнадежно старомодным, действуя сильно, но коротко, “обратно” театру, который может создавать постановки, гораздо меньше поддающиеся старению.

Исключением становятся фильмы, в которых сюжетно-кинетическая сторона преодолевается в пользу чисто поэтического - как у Тарковского и Бергмана. Не забуду потрясения от 81/2 Феллини лет двадцать пять тому назад. Но спустя годы фильм показался мне уже старым. Этого не произошло с Бергманом и Тарковским, с их поэзией кино, которую трудно выразить,- ее надо прожить. Само кино как искусство развивается и будет развиваться. Может быть, будет стереоскопическое кино, в частности, есть прорыв к нему в *Апокалипсисе Копполы.* И в театре есть поразительные вещи. Я видел постановку *Генриха IV* Шекспира, сделанную французским режиссером **Арианой Мнушкиной**. Актеры там не просто

выбегают на сцену, а словно выстреливаются, в таком чудовищном темпе проходит шесть часов всего лишь с одним антрактом. Невероятна эта интенсивность бесконечной кульминации. Там осуществлена своя стилистическая суммированность, которая соединяет европейский и восточный миры, зрительную и звуковую стороны. Она и в визуальных проявлениях -персонажи одеты в костюмы одновременно европейские и восточные, сегодняшние и конкретно-исторические, соединяющие времена. Невероятна градация приемов, охватывающих не только традиционные формы театра, связанные с речью, но также и то, чего раньше театр почти не касался. Например, есть длительный эпизод, в котором нет слов и диалога в обычном понимании - актеры что-то передают звуками и междометиями. Поразило, что текст звучит в переводе с английского на французский, но ни один язык не воспринимается. Действие теряет свою типичность, речь теряет доминирующее значение - экстремальное состояние целого “подминает” слово. Может быть, это было наиболее сильное воздействие театра, которое мне довелось испытать.

Что-то подобное есть и в том кино, которое не устаревает, в котором идут поиски поэзии, которая наряду с традиционной лиричностью может содержать и жесткое начало. В кино есть вещи, которые я не взялся бы рассказать: *Солярис, Сталкер, Андрей Рублев, Зеркало.* Тарковский изначально содержал то, благодаря чему его называют мистиком. Нечто похожее есть и у Бергмана. Самые высокие достижения кино для меня связаны с этими двумя именами, в их фильмах - огромная сжатая сила при малом количестве текста.

25 *июля* 1989 *г.*

Из интервью - В. Холопова: *Дух дышит, где хочет//Наше наследие.* - 1990. - № 3. - С. 44

5. XX век - новая эпоха. - Рациональное - иррациональное. Новое ощущение времени. - Чтение и “книжное” знание. философия и обрядовость. - Культура и природа. -“Дух времени”.- Русская культура

- Культура XX века настолько сильно и принципиально отличается от культур предшествующих веков, что это дало возможность некоторым исследователям выдвинуть гипотезу о начале новой, четвертой эпохи развития человеческой цивилизации. “Мы находимся,- пишет американский социолог Ч.Р.Миллс,- у окончания того, что называется Новым временем. Так же как за античностью следовало несколько веков ориентализма, которые Запад провинциально называет “темным и веками”, так и сейчас Новое время сменяется постмодерным периодом. Его можно назвать “четвертая эпоха”. Первая эпоха - это античность, вторая - раннехристианский период, средние века. Третья - то, что обычно называют Новым временем - связана с возрождением чувственно-осязаемого, рационального, незашифрованно-ясного. Прямая перспектива в живописи, декартовский рационализм, век Просвещения, музыка венских классиков - все это звенья этой третьей эпохи. Наконец, XX век - “четвертая эпоха” - суммирует, сопоставляет и оценивает предшествующее в едином надисторическом контексте. Возникает новый тип культуры, элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох, Любопытно, что сходную мысль задолго до американского социолога в 1921 году высказал русский поэт Вячеслав Иванов: “Если, по Огюсту Конту, человечество в своем развитии прошло через три фазы: мифологическую, теологическую и научную, то ныне наступают сроки новой мифологической эпохи”* . Согласен ли ты с тем, что сегодня возрастает роль символики,

_____

* М. А л ь т м а н. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, С. 321 1921) // Ученые записки Тартуского государственного университета.-Тарту, 1968. Вып. 209

иррациональности, что наша эпоха в чем-то противостоит

рационализму Нового времени и более близка средневековью? Ощущаешь ли ты границы нынешней эпохи в прошлом, настоящем и будущем?

А.Ш. Я совершенно с этим согласен, и согласен также по субъективным причинам. Я уже не раз тебе говорил, что после инсульта получилось так, что я вроде бы головою помню значительно меньше, чем помнил раньше, но при этом я гораздо больше з н а ю. Я стал больше ориентироваться не на умственное знание, а на какое-то собачье ощущение. Я знаю что-то, и могу объяснить, почему это так, найти аргументы (как правило, я их нахожу), но я как-то не озабочен их наличием или отсутствием. Я все равно знаю, хотя мне никто ничего не объяснял. А раньше я должен был вспомнить и подумать, как правильно ответить.

Другое - тоже личное, субъективное ощущение - оно касается моего контакта с сыном. Я уже давно замечаю как бы перегородку между поколениями. Мы, так сказать, еще представляем интеллектуальное направление, поколение с интеллектуальной закваской - все взвешено, дозировано. А у нового поколения этой закваски, где все проработано головой, вроде бы и нет. Но непосредственное, изначальное значение -неизмеримо тоньше того, что дает интеллектуальная закваска. Его спрашиваешь, а ответ уже готов, хотя он никогда об этом не говорил и этого не обдумывал. То есть, получается, что и без учебы есть знание, и это знание не литературного происхождения. В нашем поколении может происходить постепенное перетекание умственного знания в интуитивное, а может быть, это все же именно умственное знание, которое, суммируясь, лишь выглядит интуитивным. Но у моего сына это точно не умственное знание, а интуитивное ощущение, - гораздо более точное. Художественная литература интересует его в гораздо меньшей степени, нежели какая-нибудь конкретная литература про то, чем он в данный момент заинтересован. Восточная литература, философия - все, чем я заинтересовался практически уже около сорока, его интересует изначально. Этот круг уже давно открыт ему сам по себе, в него не надо было входить, его не надо было расшифровывать. Он был сразу готов и открыт. Странная вещь: у него интерес к Востоку с детства, с самого раннего детства, какая-то страшная заинтересованность Китаем, Японией, - всем тем, что формально ничего располагающего к такой заинтересованности не давало. Китай был забракован интеллектуально из-за той чудовищной атмосферы, которая еще и сегодня не ясна. И тем не менее был интерес к тому, а не к этому миру. Все развитие негативного и позитивного, воплощенное в характере рок-музыки и искусства в целом, - это развитие идет к тому, чтобы не произносить длинных

монологов и объяснений, но сразу давать парадоксальные, но вместе с тем естественные (а не мучительно высиженные) решения.

Так что в таком смысле смена эпох безусловно есть, но она наступает

128

не мгновенно, а постепенно проявляется в преобладании чего-то одного над другим. Можно сказать, что в целом вроде бы привыкая к интуитивному развитию, люди все-таки еще склоняются к уже ушедшему. Еще есть неопределенность. Но поворот в эту сторону безусловен. Оживление того, что было сто лет назад, - например, интерес к Блаватской. А вообще у меня ощущение, что все в истории бесконечно и ничто не имеет окончательного качества и определения. Это только с каждой сегодняшней точки зрения кажется, что теперь, наконец-то, уже установилась полная ясность, но потом проходит семьдесят лет, и все абсолютно меняется, и опять приходит то, что уже давно, казалось, перестало существовать.

- Какие события XX века были, с твоей точки зрения, важнейшими? Какое событие - культурное, научное, социальное - более всего повлияло на твое творчество,- и способны ли вообще такие события повлиять на искусство? Наше столетие выдвинуло новые представления о времени, пространстве, теорию относительности. Получило ли это какое-то отражение в твоей музыке?

А.Ш. Мне трудно сказать о каком-то едином влиянии чего-то одного, но я могу назвать ряд вещей, которые оказали сильное влияние. Одним из

129

сильнейших “впечатлений”, извини, была все же атомная бомба - и все последствия, моральные прежде всего. Тогда казалось, что все опасности, ужасы и еще более страшные бомбы и оружие - все это уже неустранимо; сила оружия как бы все обесценила. В каком-то смысле это так, но все же не все обесценилось. Такого безысходного трагизма, который навевался реальностью лет 25-30 назад, сейчас вроде нет - хотя реальное количество всеобщих опасностей не уменьшилось, но моральное напряжение немного ослабло.

Очень большое впечатление на меня оказало и сейчас оказывает растущее во мне ощущение разной длительности одного и того же времени. Время - для меня во всяком случае - имеет два круга развития в жизни. Один - большой, который как бы закончился в 1985 году, и второй круг, который снова начался после этого. Сейчас для меня каждый день -это очень большой

срок, который вмещает очень много. Это ощущение -опять изначальное, как бы из детства пришедшее (хотя детства второго не

было). Это новое ощущение опять расширяющегося времени очень много мне дано. У меня прежде было постоянное чувство какой-то усталости, как бы жизнь “доканывала”, и так уже все надоело, и так много было всего, и все уже было... А вот сейчас вновь появилась оценка различных явлений не только в их общей связи, но и каждого по отдельности. И это удлиняет переживание каждой секунды. Я ее, каждую секунду, ощущаю не как песчинку, не как миг. Это часть времени, это - нечто. А я давно уже потерял ощущение этого нечто. Я и сейчас часто, быстро и от многого устаю, но эта усталость не носит характера вековой или десятилетней усталости. Эта усталость, которая очень сильна, она как как бы заслоняет все. Но достаточно забыть о ней. Поэтому у меня совершенно изменившееся отношение ко времени.

Я стал чувствовать, в частности, что время для разных людей и даже для одного человека в разные годы его жизни - совершенно разное по длительности и по темпу. Это время - бесконечно разное, хотя у него одинаковые секунды. Они щелкают одинаково, но это - такое расстояние, а то - другое. Поэтому у меня приблизилось ощущение, что оно, наверное, эйнштейновское, что время - относительно. Я стал лучше понимать это, потому что испытал на себе, что секунды бывали в моей жизни разными, -а значит, приблизился безо всякой техники и межпланетных полетов к этому пониманию времени.

- Помнишь *Круг чтения* Льва Толстого: прижизненное издание, включающее выписки из книг разных философов и писателей? Каков твой “круг чтения”? Выписываешь ли ты что-нибудь, что необходимо для работы или просто для жизни? Есть ли вообще такие тексты, формулы, правила, которые ты постоянно повторяешь или к которым ты постоянно обращаешься? Какого рода литературу ты предпочитаешь: беллетристику, эссеистику?

А.Ш. В принципе я был бы склонен к тому, чтобы делать выписки, систематизировать жизнь всеми путями, в том числе и путем выписок. Но это только в принципе. А реально мне это не удавалось никогда, а сейчас я бы не стал к этому и стремиться - как, впрочем, и ни к чему другому, и к чему я раньше в жизни стремился. У меня - в продолжение того, что я говорил,-появилось такое осознание некоторой конечности и вместе с тем бесконечности знания. Конечность проявляется в том, что ты как бы не можешь вместить больше, чем определенное количество:

если ты узнал чего-то больше, то наверное ты потеряешь нечто другое, что ты прочитал или узнал раньше, оно уйдет немножко дальше ы тень, оно перестанет иметь важное значение. Есть как бы конечная доза или норма знаний. Хотя, конечно, эта доза - относительна, потому что известно, что умирающие в последнюю секунду все, что они видели, знали, говорили, делали, слышали, - еще раз переживают. Оказывается, что они вспоминают все, в том числе и то, что их сознательная память уже не помнит. А подсознание все это помнит.

Но независимо от этого я понял, что опора на систематизированное

131

знание с цитатами, именами, книгами, с долго выстраиваемым внутренним миром (ты как бы строишь в себе целое государство, целый мир) - для меня была бы ошибкой. Потому что человеческое сознание имеет одну особенность: чем больше из неосознанно знаемого человеком перетягивается в область осознанного знаемого, тем больше это осознанно познаваемое теряет некую незримую неуловимую часть, которая как тень сопровождает мысль, когда она еще не откристаллизовалась. Само слово “кристаллизация” - уже в известном смысле ограничение этого бесконечного стороннего мира. А когда он кристаллизуется, от него вся шелуха отходит. Но вместе с этой шелухой отходит и бесконечное количество нераскрытых возможностей, и в этом - опасность кристаллизации. Знание, когда оно приходит к кристаллизации, очень многое теряет, приобретая. Потому что кристалл - это яркое, сверкающее и неуязвимое нечто. Но вместе с тем это - кристалл, а не живое что-то, неорганическое, изменчивое. И поэтому я отдаю предпочтение не энциклопедически систематизированному знанию, а тому знанию, которое есть у человека как будто бы не знающего. Это знание приобрело для меня большее значение.

Что касается чтения, то - как ни странно - раньше я меньше читал, и мне меньше это было нужно, чем сейчас. Помню, я очень увлекся восточными понятиями, и наступил момент, когда все в литературе перестало быть интересным, оказалось второстепенным и несерьезным, а серьезным стало кое-что из философской литературы. Я в этот момент как-то потерял ощущение жизненности и жизненной обусловленности беллетристики. И она перестала для меня наполняться ежесекундным смыслом при чтении. В ней мне недоставало кристаллизованного, проясненного, окончательного знания.

Но сейчас я опять вернулся к тому прежнему ощущению, когда при чтении философской литературы я неоднократно

испытываю разочарование. Я, как и многие сейчас, выписываю журнал *Вопросы философии.* И вот я открываю его и глубоко разочаровываюсь в Ницше, который на меня производил абсолютно гипнотическое впечатление (я много его не читал, но кое-что читал). Но сейчас мне это кажется такой несерьезностью, такой поверхностной вещью... и я просто не стал его читать.

Но мне показалось, что недостаточно серьезен и Соловьев, то есть его серьезность - это систематизирующая серьезность, которая намного выше Ницше. Но даже здесь мне показалось, что это уже прошедшее. Даже Соловьев, который должен был открыться и поразить,- и во многом он открылся и поразил, но все-таки некоторое впечатление усталого и уже непереваренного сознанием - осталось.

Я думаю, сейчас изменилось мое отношение к философии в принципе. Философия, растворенная в Библии, в которой есть все, в том числе и философия,- она не потеряла своего смысла, но философия систематизирующая, как бы она ни была высока, для меня свой смысл в какой-то мере потеряла, или на сегодня поблек этот смысл. И поэтому опять стала

132

меня интересовать художественная литература, хотя я, конечно, понимаю, что все это сегодняшнее увлечение тем, чего мы были десятилетиями лишены и что теперь появилось,- это увлечение людей изголодавшихся. Я теперь понимаю, насколько мы изголодались по всему этому,- и вот я читаю уже три года, и пока еще не устал от этого чтения. Хотя многое, на что я “бросался” раньше, сейчас уже интереса не вызывает. Меня уже не волнуют бесконечные, в каждой газете повторяемые статьи про Ахматову, про Мандельштама, Пастернака. Но когда я открыл *Новый мир,* где стали печатать отрывки из *Архипелага Гулаг,*- это меня потрясло, и это для меня было одним из сильнейших за последнее время ощущений. Я с интересом жду дальнейших публикаций, и в каком-то смысле рад, что не читал этого раньше (местами, конечно, читал, но подряд - нет): мне именно сейчас интересно это прочитать.

- Не считаешь ли ты современное мышление слишком рациональным и материалистическим? Твое отношение к магии, религии, приметам? Считаешь ли ты необходимым для поддержания духовной дисциплины соблюдение церковного календаря, вообще формальной стороной веры?

133

Кто из философов тебе наиболее близок и интересен; есть ли какая-нибудь исторически известная система взглядов, которая была бы особенно созвучна твоему мироощущению?

А.Ш. Я не могу назвать какой-то формально организованной системы взглядов, которая была бы для меня решающей и диктовала бы мне и образ жизни, и работу. Я, конечно, в разное время склонялся к тому, что я в тот момент читал и чем увлекался. А вот сейчас эта способность увлечься до такой степени читаемой книгой или изучаемой философией вообще отпала. Отпала потому, что я как бы ежесекундно вижу всю идеальную неполноту философии. В самых тонких случаях она все же проявляет свою бесконечную неполноценность. В этом смысле все наивные мистики - те, которые были не склонны к систематизации и ограничению своего знания, а просто излагали его,- имеют для меня большее значение, чем возводящие стройное знание. В этом смысле если начать с Христа и взять Евангелие от Иоанна, или Августина, или Мастера Экхарта, или Франциска,- во всех этих случаях мы имеем дело с тайной, которая всегда тайной останется, и даже в таком наивном солнечном проявлении, как у Франциска. Тайной, которую не объяснишь. И это для меня наивысший вид литературы.

Причем, как только эта тайна становится тайной систематизированной, как только идет речь о дозированной мистике, о Рудольфе Штейнере или о ком-то другом, так мне становится совершенно не интересно. Я тут же перестаю этому верить. Пока человек исходит из ощущения истинной бесконечности этой тайны, он никогда не достигает относительной систематизации и всегда сохраняет достоверность того, что говорит. Но, достигая систематизации, он сразу же впадает в одну из многочисленных ошибок, диктуемых относительным знанием. И мне это сейчас не интересно.

Что же касается вопроса о религии, то вся формальная сторона веры - в буквалистском, добродетельно-буквалистском, ежедневном, ежесекундном толковании - для меня логически потеряла свою ценность. Я не могу отстоять и защитить такой реалистической мотивировки всего того, что человек делает и говорит в связи с верой. Это - вера, но весь ее ежедневный ритуал как бы потерял свою обоснованность. Как бы, я подчеркиваю. Почему? Потому что если себя оставлю в покое, на “нуле”, то этот нуль меня немедленно возвратит к наивному, исходному ощущению веры, при котором для меня вновь становится достоверным все, несмотря на наивность, связанную с верой и ее обрядами. На богослужении я испытываю не только радость оттого, что я присутствую, но и некоторое ощущение тяжести оттого, что в долго длящемся обряде десятки минут могут быть интересными и замечательными, а десятки минут - пустыми, когда ты лишь формально присутствуешь. Но все же вера свое

изначальное качество не теряет, и оно состоит вот в чем: ты чувствуешь, что сквозь все эти приблизительные слова, многократные

переводы, перетолкования обрядов, неточные рассказы о них, неправильные, ошибочные толкования - через все это все-таки исходное толкование диктовалось не систематизирующим, ограниченным и сознательным умом, но было, безгранично, как то, что говорили Франциск или Иоанн. В наивности содержалась бесконечность. Несмотря на словесную недоказуемость оно как бы не потеряло того невидимого, самого главного, что было изначальным. И потому я готов склониться перед любой дисциплиной обрядов, - для меня через это просвечивает не ежесекундная аккуратность, а изначальная вера.

- Существует ли для тебя связь между искусством и физическим миром, и как она проявляется? Чем обусловлена связь смысла его звукового выражения? Есть ли в музыкальном языке (если музыка вообще - язык) символический план и в чем он? Символичен ли звуковой материал сам по себе - или он становится таким только в определенном стилевом контексте? Веришь ли ты вообще в существование символов в культуре, считаешь ли, что необходимо “истолкование” произведения искусства, его глубинного, невыявленного, так сказать “мифологического” плана?

А.Ш. Я думаю, что связь между искусством и физическим миром существует, хотя я ничем бы не мог ее доказать. И все же у меня ощущение, что она есть. В частности, когда я слушаю не только серьезную, но и просто громко звучащую музыку, у меня впечатление чего-то воздействующего на меня не только громкостью, но как бы незримой массой. У меня ощущение, что на меня оказывается физическое воздействие. Так, не ведая о том, меня мучает мой сосед. Мы с братом и сестрой, которые были еще меньше меня, жили в одной комнате. Я понимаю, что все мое детство, с четырнадцати лет, я истязал их своей домашней музыкой.

Когда мы говорим о физическом, мы должны иметь в виду, наверное, не только то, что можно взвесить на весах, но и то, что невидимо, но оказывает именно физическое воздействие. В этом смысле для меня физическое воздействие музыки бесспорно. Оно может быть очень тонким, как у Веберна, или таким, как в сочинении Луиджи Ноно для струнного квартета *Fragmente-Stille, An Diotima.* Это сочинение оказывает сильнейшее воздействие, хотя оно почти не звучит. Ты чувствуешь, что есть и т о н ч а й ш и е виды такого физического воздействия. Я сейчас в нашем

разговоре специально беру две крайности и не касаюсь нормальных примеров. К нормальному восприятию хорошей музыки в хорошем исполнении мы привыкли, но вот здесь, в крайностях, и проявляется именно несомненное физическое качество.

И еще одно. Воздействие музыки Баха, я неоднократно с этим сталкивался. Попробуй разговаривать громко в то время, когда звучит музыка Баха, - ты не сможешь. Это трудно сделать, надо совершить над собой определённое усилие, чтобы громко говорить, когда звучат *Страсти по Матфею.* Помню, когда я преподавал в Московской консерватории, у меня

формально среди учеников числился Нодар Габуния. Однажды во время нашего урока включили какую-то запись, которую мы заказали для прослушивания. И мы, еще не осознав, что это, стали тихо разговаривать, -потому что услышали Баха.

- А если это была бы другая музыка?

А.Ш. Думаю, что нет. Что-то именно от баховской музыки идет, что тоже есть вид физического воздействия, хотя и не подавляет громкостью или резкостью. Правда, можно сказать, что все это - духовное воздействие. Но здесь граница между духовным и физическим воздействием перестает ощущаться, или, вернее, духовное есть продолжение физического, а не нечто совершенно другое.

Музыка - это, конечно, и физическая реальность, потому что и громкость, и высотный спектр - измеримы. Но это, бесспорно, и язык: язык не в смысле перевода на словесные аналогии - это самое элементарное и примитивное, что можно себе представить. Это, несомненно, язык диктующий, но не поддающийся словесному пересказу. Все попытки пересказать музыку словами неизбежно ведут к пошлости, я абсолютно в этом убежден. Есть приближение к пересказу музыки словами тогда, когда каким-то образом воссоздается что-то, имеющее отношение к музыкальной сфере. Например, на меня всегда книги К. Свасьяна оказывают большое воздействие, особенно то, как он пишет о Моцарте. Кажется, что ты читаешь не описание музыки, а художественную литературу, но ты также испытываешь музыкальное ощущение. Вот это как раз тот род литературы о музыке, который не имеет вредного воздействия. Есть и другие примеры. Все, что написано о музыке *в Докторе Фаустусе* Томаса Манна, производит сильнейшее впечатление, - во всяком случае когда-то на меня производило. И это я никак не могу отнести к музыковедческим описаниям. Замечательные страницы есть у Гофмана, но он, правда, был композитором.

Теперь - о символическом плане в музыке, Я вижу по крайней мере два различных источника. Есть относительная символика, которая придает разное значение одним и тем же вещам. Скажем, для одной традиции - это одно, а для другой - нечто противоположное, как, например, белый и черный цвета для Европы и Китая. Подобные расхождения, наверное, есть и в трактовке музыкальных сигналов и их смысла. Так возникает относительная музыкальная символика. Но есть и символика, которая как бы объединяет внезапно все в принципе расходящееся. Такая символика предопределена характером звука. Например, резкий, громкий звук - это или некое природное, стихийное явление, или нечто, производящее страх и диктующее что-то тревожное в восприятии. Точно так же, как и нечто совсем иное, предопределяющее кайф в восприятии или что-то возвышенно-духовное, или просто успокоение. Причем символическая трактовка звучащих элементов обычно бывает более заметной в духовной музыке, - или же в том, что имеет отношение к сигналам (звонки, удары

молотков). Или, например, страшные мистические звуки у буддистов - все это как бы н е у с л о н а я символика. Не знаю, абсолютная ли, но приближающаяся к абсолютной.

- То есть, такая символика, которая существует в любой музыке, музыке любого времени?

А.Ш. В принципе да, хотя внутри музыки могут быть целые слои, избегающие такой символики. Но это все же не значит, что ее нет, - она есть в звучащей реальности этого слоя человечества, так сказать.

- А как - в твоей музыке? Ведь очень часто темы или схожие мотивы “гуляют” по разным твоим сочинениям. Происходит ли это бессознательно - или эти темы имеют для тебя значение неких “концентратов” и символов?

А.Ш. Нет, словами я их не определяю и в этот момент не ощущаю их концентрации. Скорее я каждую секунду чувствую необходимость их появления и поэтому их пишу. Но эта необходимость обоснована не словесными доказательствами, а тем, что каждый звук связан с последующим и предыдущим, и поэтому вся музыкальная ткань есть нечто, где все звуки связаны, и одно влечет за собой другое. Но определять словами все это, отдавать себе отчет в словах было бы гибельно.

- Но ты осознаешь, что это уже было у тебя?

А.Ш. Да, конечно. И мгновенная мысль - да, это было и, значит, если я точно воспроизвожу, я вру в том смысле, что нехорошо повторять. А по сути дела, думая так, я не прав, потому

что это - правда, которая каждую секунду иначе должна высказаться, и поэтому идет это бесконечное повторение. И такое повторение я вижу у многих, начиная хоть с Баха, хоть с Шостаковича. Оно присутствует не только у одного композитора, но и в круге композиторов, живущих в одно время. Не потому, что они друг друга подслушивают или недостаточно требовательны к своей индивидуальности. Это - неизбежно, потому что это - духовная реальность, силовое поле, внутри которого находятся композиторы. И потому, когда они делают одно и то же,- они находятся под действием одних и тех же сил. Они не крадут друг у друга. Это - воздействие некоей общей объединяющей сферы, а не только их взаимное воздействие.

- Кем ты считаешь себя: человеком природы или человеком культуры? Противопоставляешь ли ты эти два понятия? Позволяешь ли проникать в себя всем, в том числе и низовым слоям жизни - или оставляешь только один ее верхний слой? Элитарно ли твое искусство и искусство твоих коллег? В чем для тебя смысл индивидуального творчества: самовыражение - или отражение миропорядка, “высшего” творчества?

А.Ш. Я не могу, конечно, считать себя человеком природы, потому что я не живу в деревне, я не пашу, не сею, у меня нет огорода, я не ловлю рыбу. Короче говоря, ничего, свидетельствующего о природе, в моей жизни нет, и я это считаю большим своим недостатком. И вместе с тем я все же имею смелость настаивать на том, что и дальше будет так,- и не только потому, что мне сейчас было бы трудно все это делать чисто физически. Я не буду

этого делать, прекрасно понимая все свое несовершенство.

Я убежден, что культура есть что-то важное, но все же менее важное, чем природа. Мое недостаточное соприкосновение с природой в какой-то степёни заранее предопределено тем, что по своему происхождению я наполовину из такой среды, которая была очень много связана с природой! Я как бы этого еще не забыл. А другая половина - не столько с культурой, сколько с городом,- а это разные вещи! И поэтому, очень уважая культуру, склонился бы перед природой прежде. При том, что она так же добра, как и не добра, при том, что она несет много хорошего и много опасного. Но она - природа.

- И в этом смысле сама музыка, твоя музыка - является ли она отражением каких-то явлений, существующих в природе, в широком смысле этого слова,- или, скорее, данностей культуры, то есть того, что относится к человеческому сознанию? Отражает ли твоя музыка природу - или выражает тебя?

А.Ш. Все попытки самому объяснить свою музыку заведомо обречены на неудачу, потому что человек скован, когда ему надо говорить. Выражает ли он то, что хочет? Я могу только одно сказать, и это будет довольно убедительно: никаких замыслов, подобных бетховенским в *Пасторальной симфонии,*- никаких подобных замыслов у меня не было. Если они и появились, то в прикладных сочинениях, и я о них не помню. Намерений изобразить шум моря, землетрясение или рыдания и смех у меня никогда не было. Хотя, когда я писал на тексты, допустим, кантату о Фаусте, то какие-то приближения к этому были. Но они были пропущены через форму условного концертирования, как бы несегодняшней музыки. Я не физиологический вопль выражал, но вопль несколько стилизованный. Меня бы очень стеснило, если бы я сегодняшний вопль выражал. А Фауст - это фигура из прошлого, и она *уже* не есть фигура натуралистическая.

- А вот до-мажорное трезвучие столь частое в твоей музыке - это явление природы или факт культуры?

А.Ш. Это для меня явление природы. И не только до-мажорное трезвучие. Я, например, верю в природное обоснование обертонового звукоряда, потому что несколько раз слышал утром обертоновый звукоряд у моря и еще в Рузе - откуда-то со стороны. И я не мог объяснить его. Может быть, в это время заводили какую-нибудь доилку, и у нее был обертоновый звукоряд, это могло быть случайностью, но производило это впечатление чего-то извне идущего.

- Как рождается замысел и как он реализуется? В каком облике возникает представление о форме и смысле целого? Ты пишешь -или “тобою пишет” кто-то свыше? Предпринимаешь ли ты какие-то сознательные усилия для того, чтобы замысел оказался тем или иным?

А.Ш. Это так же, как со многими другими вещами. Когда начинаешь об этом рассказывать, все попытки изложить более или менее точно терпят крах... И тем не менее это делать надо, все равно нужно приблизиться к

тому, что ухватить не удается, но может быть удастся в этот раз подойти несколько ближе. Изначально, если ты имеешь такую внутреннюю модель, иррационально установленную,- ты должен поделить себя на две сферы: это - ты в узком смысле, а это - то, что через тебя тебе открывается и что значительно больше, чем ты. И при этом хозяином являешься не ты, а то значительно большее, что тебе открывается... И, собственно, вся жизнь -есть попытка быть не собою, а орудием чего-то вне тебя. И вот это тебе диктует и форму, и слова, и вне тебя обусловленную мотивировку

всего. Ты как будто бы не себе принадлежишь. И пока ты имеешь это ощущение, твоя работа тебя не тяготит. Не ты ведь себе предписываешь. Ты делаешь что- то, что кто-то другой предписывает тебе. “Кто-то” - это очень грубо сказано, - нечто, что важнее, чем ты. Раз оно предписывает, то оно изначально предопределяет и форму выражения. И поэтому та идеальная форма высказывания, которую ты стараешься реализовать, предопределена тем, изначальным ощущением. И вся твоя работа - это попытка настроиться более точным образом на восприятие того, что есть, всегда было и будет. Настройка никогда не может произойти идеально, она может продолжиться час, даже полтора, но будет сбита. И тем не менее вся твоя работа - это не составление технических инструкций и их реализации, а как бы вслушивание в то, что уже есть. Этим предопределено все - значение и деталей, и рациональной мотивированности. Конечно, в какой-то момент, когда идеальная концепция должна быть реализована, - ты вынужден будешь "прибегнуть к упрощающей рациональной расшифровке. Это упрощение. Ты спускаешься с более высокой ступени на ступень, которая огрубляет, искажает эту истину, но ты таким образом получаешь шанс ее высказать. Иначе ты даже и слова не имеешь права употребить. Они уже есть огрубление мысли. И вот ты идешь сознательно на это огрубление только потому, что таким образом ты можешь высказать что-то. Огрублением становятся слова, если ты высказываешь мысль, или ноты, если ты пишешь музыку. Попытки выйти за эти пределы я видел, когда слышал записанные импровизации, подлинные импровизации, а не изображенные, квазиимпровизированные.

Например, в Театр на Таганке приходил человек, который был божественно красив. И приносил с собой фотографии, где он сидит с нимбом вокруг головы, а какие-то почтительные мещанки стоят около него. Но, когда он заводил свои импровизации, я начинал смотреть на него иначе. Это были импровизации, которые могли длиться столько времени, сколько длится пленка. Они не содержали в себе беспомощных повторений или убогой метричности. В них не было гармонических банальностей, и они не пугали ежесекундно непостижимыми поворотами. Это было не изображение неожиданностей, но импровизация, не заботящаяся о том, как ее слушают и воспринимают. И в этот момент она становилась подлинной.

Подобные импровизации были у Алемдара Караманова, когда он садился за рояль и импровизиоовал фуги. Действительно фуги, а не мнимую полифонию. Это, конечно, было для него несерьезное дело,

потому что в принципе у человека есть более высокий выход на этот уровень. Но я вижу в этом иное музыкальное существование, более совершенное чем то, которое мы привыкли иметь в европейском сочиненном музыкальном быту. И такое музыкальное существование напоминает мне то, что есть в серьезной восточной музыке, у индусов.

- Существует ли некий “дух времени”, который определяет облик эпохи, может быть, непонятный сегодня, но наверняка проясняющийся с течением времени?

А.Ш. Да, и это есть проявление некоей общей силы. В творчестве Баха и Брамса, как ни парадоксально, есть родство. Потому что они охвачены какой-то не в них лежащей мощной энергетической силой, каким-то общим потоком. Точно такое же существует и у писателей. В этом смысле есть общее, что сближает Кафку и Гессе, хотя они предельно разные.

Каждый раз новая техника или новый комплекс понятий - это не то, что посещает только одну голову, но витает в воздухе. Хауэр и Шёнберг, Голышев и Обухов. Причем я не придаю какого-то решающего значения тому, кто первый это сделал.

Ни один композитор не выигрывает и не проигрывает от применения или неприменения новой техники, потому что каждый прикреплен прежде всего к самому себе, а потом уже - ко всем техникам. Ведь сочинения Хауэра и Шёнберга, и даже Берга, Веберна и Шёнберга - совершенно разные. У Шёнберга на преддодекафонном этапе было некое краткое сходство в Веберном - краткие формы, какая-то символическая загадочность: *Шесть пьес, Побеги сердца* (*Herzgewachse*) для сопрано, гармониума, арфы и челесты. Но тем не менее между Шёнбергом и Веберном - огромное различие. То же - между Бергом и двумя остальными.

Разница между Хауэром и Шёнбергом еще больше. И споры о том, кто первый использовал двенадцатитоновую технику, доходящие до юридических выяснений, со временем теряют смысл. Также как сегодня кажется бессмысленной дурацкая приписка Томаса Манна к *Доктору Фаустусу о* том, что “двенадцатитоновая техника является духовной собственностью композитора Арнольда Шёнберга”. И то, что Вагнер любил роскошь и всю жизнь жил в невероятных долгах, и был человек далеко не идеальный. И то, что Брамс тоже не был идеальным, но с меньшим, может быть, числом “капитальных” грехов. И то, каким был при жиэни почти “святой” Антон Брукнер. Все это со временем теряет смысл!

Например, существует определенное сходство между

Жалобами Шазы Андрея Волконского и *Солнцем инков* Эдисона Денисова, причем сочинение Волконского написано раньше. Но это не значит, что *Солнце инков* слабее. Юрий Буцко давным-давно показывал мне свой *Полифонический концерт,* уникальное по-своему сочинение. Сочинение для четырех клавишных инструментов, со всевозможными их комбинациями, и при этом строго проведенная система, основанная на повторении тетрахорда одной и той же структуры. Но при этом, при движении наверх преобладают

бемоли, а в нижних октавах - диезы. Получается как бы бесконечная дуга. Представь себе, ля-си-до-ре вверх; затем *ре-ми-фа-соль; соль-ля-си бемоль-до; до-ре-ми бемоль-фа.* И так далее. Чем дальше, тем больше бемолей. А если вниз пойдешь - то все больше диезов.

В *Четвертой симфонии,* написанной много лет позже, у меня взаимодействие четырех подобным образом организованных интонационных систем. Это два тетрахорда, мажорный и минорный, один для католической музыки, другой - для православной. Кроме того, для иудейской музыки есть цепь не из тетрахордов, а из тихордов, например, *ля диез-си-до*; *ре диез-ми-фа*; *соль диез-ля-си бемоль; до диез-ре-ми* бемоль. И для лютеранской музыки - шестиступенная гамма: *си-до-диез-ре*, и затем ми *диез-фа диез-соль диез,* а потом тот же порядок шести ступеней повторяется на септиму выше, от ля. Короче говоря, примерно тот же принцип, что у Буцко. Но здесь есть множество других вещей, не имеющих отношения к тому, чем пользуется Буцко,- потому что, помимо интонационной структуры, в симфонии много идей, относящихся к форме или фактуре, не говоря уже о внутренней программе, об опоре на пятнадцать эпизодов -пять, пять и пять.

Сознательно используя этот принцип, я пошел дальше по этому пути. Говорить о том, что Буцко опирался на что-то реально существующее, - мы не можем, потому что уловить наклонность к диезам внизу и бемолям вверху можно, но так ее абсолютизировать, чтобы возникла эта система,-нельзя. Это - целиком заслуга Буцко. И это не значит, что он воспользовался издавна существующей техникой. Произошло то, что обычно происходит со всеми технологическими концепциями: для их обоснования ищут природные предпосылки.

- Но ведь такая система есть в православном церковном пении?

А.Ш. Но в православном пении это не укладывается в такую систему. Бывает в одном случае бекар, а в другом - бемоль - одна

и та же ступень, в одной октаве. Каждый раз новая теоретическая концепция, в том числе и теория Буцко, - это что-то строящееся от реально существующего, но еще не догматизировавшегося. А в процессе теоретического осознания происходит отсеивание внесистемного от системного и кристаллизация системного.

Подобное происходит и с осмыслением народной музыки, ее интервалики. Здесь уже в течение сотен лет прослеживается тенденция: схематизировать и убрать “неточности”. И получается, что то, что осознавалось лет сто пятьдесят назад в первых расшифровках народных песен как неточности, потом, у фольклористов начала века и 20-30-х годов, наоборот, приобретает ценность. Они “гоняются” за этими “неточностями”, вариантами. В действительности, и это важно,- нет идеального кристаллического варианта, а вся теоретическая мысль тяготеет к тому, чтобы осознанные понятия превращать в кристаллические и очищать их от случайностей. Я - то думаю, что сучайность есть такая же закономерность,

141

как то, что теоретически представляется неслучайным.

Николай Каретников показывал мне музыку своей *Мистерии Апостола Павла.* Там есть танго, под которое герой кончает жизнь самоубийством. И после этого он остался в полной убежденности, что появившееся у меня *Танго в Первом concerto grosso* - это его влияние. А когда позднее услышал танго из *Фауста,* то воспринял это как прямой стилистический плагиат.

Однако задолго до танго, под звуки которого умирает Нерон в мистерии Каретникова, была *Трехгрошовая опера* Курта Вайля, где подобное цинично-жесткое танго было одним из лучших номеров. Музыка *Трехгрошовой оперы* сидела у меня в голове с 1949 года, потому что мой отец был помешан на этой музыке - и, когда в 1949 году появились старые пластинки, он немедленно стал их крутить. Попав в 1955 году в ГДР, он привез оттуда пластинку с *Трехгрошовой оперой.*

Любопытно, что у Маяковского еще в поэме *Война и мир,* написанной в 1915 году, есть нотами выписанный мотив *Аргентинского танго смерти.* Есть и позднейшие примеры. Вспомни знаменитый фильм Бернардо Бертолуччи *Последнее танго в Париже, в* финале которого танго выступает все в той же роковой функции. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена. Поэтому, при всем моем уважении к Каретникову, я не могу себя винить в воровстве у него, потому что я делал то же, что делали до меня и до него. И делают после меня и после него.

После того как в конце пятидесятых годов Л. Мазель описал явление гармонической “однотерцовости” (к примеру, родство си

мажора и до минора), многие, и я в том числе, пользовались этим. Это было впервые описано именно Мазелем, и почему-то Юрий Холопов до сих пор не признает этого родства, даже самого термина “однотерцовость”. Но примеры анализов Мазеля были очень убедительными: от Бетховена до Листа (*Забытый вальс,* например, где есть фа диез мажор и соль минор).

- Это можно и у Шостаковича найти.

А.Ш. Конечно: финал *Восьмой симфонии,* например, начинается в до мажоре и потом ненадолго сворачивает в до диез минор. Я просто хочу сказать, что это “носилось в воздухе” и проявлялось у многих, особенно в 50-60-х годах.

В истории музыки существует огромное количество параллелей. *Весна священная* Стравинского - и *Скифская сюита* Прокофьева. Или неоклассицизм Стравинского, Хиндемита, Онеггера. Это как бы многократное проявление одного и того же. Я думаю, если покопаться, каждый из этих людей мог бы обвинить другого в плагиате...

Я вспоминаю возмущенное сообщение Штокхаузена в одном из первых двух томов его *Текстов о музыке о* том, какая непорядочная натура -Булез. Когда Штокхаузен показал ему *Группы,* Булез отрицательно отнесся к идее сочинения, а затем сам немедленно написал сочинение для двух или трех взаимодействующих оркестров.

142

Я сам был в такой ситуации в 1956 или 1957 году, когда написал в консерватории *Симфонию.* Третья часть. *Пассакалия,* начиналась с pizzicato басов. *Симфония* была сыграна студенческим оркестром под управлением Жюрайтиса. Присутствовали Кабалевский и Шостакович. В *Одиннадцатой симфонии* Шостаковича медленная часть начинается с pizzicato басов, и у меня тогда было ощущение, что Шостакович использовал то, что прежде услышал у меня. Это, конечно, бред, хотя бы потому, что значение музыки - не в технических приемах. То, что является главным, не передается ни от кого ни к кому...

Далее. Явление **полистилистики** в музыке существовало задолго до того, как я стал употреблять слово “полистилистика” и думать о взаимодействии разностильного музыкального материала. Первыми из композиторов XX века здесь были **Айвз** и **Малер.** Среди сериалистов одним из первых этим стал заниматься Бернд Алоиз Циммерман. Затем очень активно этим был увлечен Анри Пуссер - у него целая система взаимодействий стилей разных времен в общем контексте серийной организации. Тональные цитаты были как бы осколками ушедшего тонального мира в этой как бы нетональной музыке. Затем появилась

Симфония Лучано Берио и множество других сочинений, написанных с использованием каких-то цитат.

Полистилистические тенденции современной музыки

В краткой форме невозможно коснуться всех проблем такой емкой и малоизвестной темы, как полистилистика в современной музыке. Поэтому я буду вынужден ограничиться лишь самой постановкой некоторых вопросов, вызванных широким проникновением полистилистических тенденций в музыку и воздержусь от преждевременных, на мой взгляд, художественных оценок.

Говоря о полистилистике, я подразумеваю не только коллажную "волну" современной музыкальной моды, но и более тонкие приемы использования элементов чужого стиля. Здесь сразу же необходимо разграничить два противоположных принципа: принцип цитирования и принцип аллюзии,

П р и н ц и п ц и т и р о в а н и я проявляется в целой шкале приемов,

начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции (характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы) и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами.

Несколько примеров (намеренно ссылаюсь на авторов, диаметрально противоположных по эстетике):

Шостакович, *Фортепианное трио* - тема неоклассической пассакальи с цитирующими стиль музыки XVIII века тонико-доминантовыми последовательностями и уменьшенным септаккордом.

Берг. *Скрипичный концерт* - цитирование баховского хорала (интонационно связанного с музыкальным материалом произведения). Аналогичное цитирова-

ние идеального классического образа из музыки Моцарта встречается во *Второй симфонии* Бориса Чайковского.

Пендерецкий, *Stabat Mater* из *Страстей по Луке* - псевдоцитата из григорианского хорала как интонационная основа всего произведения.

Штокхаузен, *Гимны* - суперколлажная мозаика современного мира.

Пярт, *Pro et contra* - пародийная опора на кадансовые формулы барокко, регулирующие форму произведения.

Сюда же можно отнести и технику **а д а п т а ц и и** - пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично-современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере:

Стравинский, *Пульчинелла* или *Canticum sacrum*.

Веберн, *Ричеркар* - музыка Баха в политембровом преломлении.

Пярт, *Credo* - ноты Баха, музыка Пярта -благодаря ритмофактурному преображению.

Клуссак, *Вариации на тему Малера* -"как написал бы Малер, если бы был Клуссак".

Щедрин, балет *Кармен* на музыку Бизе.

И, наконец, сюда же относится цитирование не фрагментов, но техники чужого стиля, например, воспроизведение формы ритмики, фактуры музыки XVII-XVIII веков и более ранних периодов у неоклассиков (Стравинский, Шостакович, Орф, Пендерецкий) или приемов хоровой полифонии XIV-XVI веков (изоритмика, Hoketus, антифоновость) в сериальной и постсериальной музыке.

Веберн - начиная с ор. 21. Штокхаузен - *Группы, Моменты.* Хенце - *Антифоны.* Слонимский - *Антифоны.* Тищенко - *Соната № 3,* I часть.

Денисов - *Солнце инков, Итальянские песни.*

Волконский - Сюита *зеркал.* Часто при этом возникают полистилистические гибриды, несущие в себе элементы не двух, но трех-четырех и более стилей. Например, *Аполлон Мусагет* Стравинского, квазиантичный неоклассицизм которого навевает (как признает сам автор) конкретно доказуемые ассоциации с Люлли, Глюком, Делибом, Штраусом, Чайковским и Дебюсси. Или вспомним тщательно регламентированную в отличие от Стравинского технику стилистических модуляций и стилистической полифонии в кибернетическом пасьянсе оперы Пуссера *Ваш Фауст.*

Иногда взаимопроникновение элементов индивидуального и чужого стиля может быть столь органично (как, например, в *Аполлоне Мусагете* Стравинского), что переходит границу, отделяющую цитату от аллюзии.

П р и н ц и п а л л ю з и и проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее. Классификация здесь невозможна, возможны лишь примеры. Аллюзия характерна для неоклассицизма как 20-х годов, так и современного, -вспомним хотя бы Стравинского или Хенце, у которых почти весь цитатный текст неуловимо окрашен

стилистикой прошлого (при яркой индивидуальности первого и несомненном эклектизме второго). Не касаясь больше Стравинского (парадоксальность которого вся построена на игре ассоциаций и намеренном смешении музыкальных времен и пространств), хотелось бы указать на широкое применение стилистических намеков и аллюзий в инструментальном театре (Кагель) или на тончайшие флюиды полистилистики - ароматы и тени иных времен в музыке столь противоположных композиторов, как Булез и Лигети. Но допустимо ли слово “полистилисти-

ка” по отношению к причудливой игре временных и пространственных ассоциацийб неизбежно навеваемых любой музыкой? Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой. Так стоит ли об этом говорить? Говорить необходимо, потому что в последнее время полистилистика оформилась в сознательный прием -даже не цитируя, композитор часто заранее планирует полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных времен, гибкое скольжение по фазам музыкальной истории или тончайшие, как бы случайные аллюзии.

Для столь широкого проникновения сознательно-полистилистической манеры в музыку есть предпосылки как технологические (кризис неоакадемизма 50-х годов и пуристских тенденций сериализма, алеаторики, сонористики), так и психологические (усиление интернациональных контактов и взаимовлияний, изменение представлений о времени и пространстве, “полифонизация” человеческого сознания в связи с возрастающим потоком информации и полифонизация искусства - вспомним хотя бы термины стереофония, полиэкран, мультимедиа и т. д.).

Элементы полистилистики существовали в европейской музыке издавна - не только открыто, в пародиях, в фантазиях и вариациях, но и в недрах моностилистических жанров (хотя бы в образных контрастах музыкального театра и концепционно-драматического симфонизма). Но степень сознательности применения полистилистики не выходила за рамки “вариаций на тему такого-то” или “подражания такому-то”. Прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденции к расширению музыкального пространства. Диалектически дополняющая ее тенденция к возрастанию органического единства формы выявляет законы освоения этого

нового музыкального пространства. Особенность сегодняшней ситуации в том, что найдено еще одно измерение музыки, но неизвестны его законы.

Неизвестно, сколько слоев стилистической полифонии может одновременно воспринять слушатель, неизвестны законы коллажного монтажа и постепенной стилистической модуляции - есть ли они вообще? Неизвестно, где граница между эклектикой и полистилистикой, наконец между полистилистикой и плагиатом. Проблема авторства вообще усложняется не только юридически, но и по смыслу: сохраняется ли индивидуальное и национальное лицо автора? Думается, что авторская индивидуальность неизбежно проявится как в отборе цитируемого материала или в его монтаже, так и в общей концепции произведения. Во всяком случае суперколлажная симфония Берио достаточно свидетельствует как об индивидуальном, так и национальном облике автора (сочность коллажной полифонии здесь сродни смешению звуков улицы в фонограммах итальянских неореалистических кинофильмов). К тому же элементы чужого стиля обычно служат лишь модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля. Есть и иные сложности: может быть, полистилистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины. Повышаются и требования к общей культуре слушателя - ведь игра стилей должна быть им осознана как намеренная.

Но при всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас очевидны ее достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции “низкого” и “высокого” стиля, “банального” и “изысканного” - то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музы-

калькой реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но цитатно (в III части симфонии Берио слышится апокалиптически грозное напоминание об ответственности нашего поколения за судьбу мира, выраженное средствами коллажа цитат, музыкальных документов различных эпох - это заставляет вспомнить о кинопублицистике 70-х годов); новые возможности для музыкально-драматургического воплощения “вечных” проблем - войны и мира, жизни и смерти.

Так, в опере Циммермана *Солдаты* полистилистика подчеркивает актуальность основной гуманистической идеи произведения для всех времен - это протест не только против конкретной немецкой военной машины XVIII века, погубившей

героев пьесы Ленца, но и против милитаризма вообще и всегда. Именно полистилистичность музыки (где индивидуальный стиль автора переплетается с григорианским и протестантским хоралом, приемами полифонии XIV - XV веков, джазом, конкретной музыкой и т. д.) делает сюжетные ситуации типичными не только для сюжетного времени.

Аналогичную философскую приподнятость над сюжетным временем сообщает полистилистика оратории Слонимского *Голос из хора* - здесь вдохновенные и тревожные мысли Блока о судьбе мира воплощены разнообразными средствами, начиная от хорового момента в духе XVI века и кончая сериальными и алеаторическими приемами.

Вряд ли можно было бы найти столь же убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времен” как полистилистика...

1971 *г.* (*?*)

***Музыка в СССР.*- 1988.- Апрель - июнь. -С.22-24**

То, что я обратился к полистилистике, было вызвано, во-первых, всем, что делали эти композиторы до меня и от чего я не мог, разумеется, отвернуться. Но было и личное обстоятельство: полистилистика, взаимодействие стилей дали мне выход из той довольно трудной ситуации, в которую я был поставлен, сочетая долголетнюю работу в кино - и за столом. Было время, когда я просто не знал, что делать: надо было бросать либо одно, либо другое.

Этот выход был не только внешним, но и по сути проблемы, потому что, работая в кино, я не халтурил, а занимался этим серьезно. Сначала, первые годы, мне было даже интересно писать, ничего не стилизуя, марши или вальсы. Какое-то личное удовлетворение мне это доставляло. А потом наступил кризис, когда я уже не знал, как двигаться дальше. И выходом встала для меня *Первая симфония, в* которой было взаимодействие кино и “стола”.

146

Из беседы с Н. Шахназаровой и Г. Головинским//Новая жизнь *традиций в советской музыке. Статьи и интервью.*- М., 1989. С.332-349

Связь с предшественниками предопределена всеми теми полистилистическими “играми”, которые я себе позволяю уже много лет. Таким образом, эта связь проявляется в самом

буквальном, быть может, цитатном виде, но наверняка есть и еще какие-то другие виды связи, причем с музыкой самых разных эпох. Мне трудно, конечно, самого себя анализировать, но все же я сразу скажу, что элементы романтической музыки, безусловно, есть в моих сочинениях - может быть, их больше всего. Сама драматическая концепция формы, которая в них преобладает, взята прежде всего от романтизма. И господствующий тип экспрессии больше всего обязан поздним романтикам, музыкальному экспрессионизму, который вышел из романтизма. Кроме того, у меня есть постоянный интерес к музыке предыдущих эпох - к музыке барокко, строгого стиля и еще более раннего времени, к григорианскому хоралу или ко времени первого многоголосия, органума или знаменного распева, вообще ко всевозможным архаическим формам музицирования. В моих сочинениях встречается и цитирование, как, например, григорианский хорал во *Второй симфонии,* знаменный распев в *Гимнах.* Есть и попытка стилизации, как в *Четвертой симфонии,* где стилизован лютеранский хорал, знаменный распев, юбиляции католического церковного обихода, некая воображаемая еврейская литургическая музыка. Есть у меня также и попытки как бы интонационно мыслить в некой архаической логике, предполагающей, скажем, отсутствие точного .строя, блуждающую опору. В первом *Гимне* для виолончели, арфы и литавр вначале, после вступительных трех аккордов, происходит нащупывание настройки. В первоначальном варианте должна была играть виолончель, перестроенная вниз, но от этого пришлось отказаться, потому что перестроенная виолончель звучит в принципе неточно. В пределах стабильной настройки я все же пытался сымитировать интонационное блуждание и поиск опоры - не тоники, не тональности, а какой-либо интонационной опоры. Это был опыт вживания в архаическую интонационную логику, как я ее себе - может быть, ошибочно -представляю.

Примеров я мог бы привести много -огромное количество стилизаций, особенно в *Третьей симфонии,* где во второй части я стремился стилизовать немецкую музыку от Баха до современности, учитывая индивидуальные особенности авторов. Есть у меня попытки более сложного соединения современного языка с чем-то традиционным. Так, в *Трех мадригалах* для голоса и ансамбля первый мадригал, который по гармоническому и мелодическому языку нисколько не архаичен и ничего не стилизует, вместе с тем по технике выполнен очень точно - это канон, в преобразованном виде воспроизводящий технику строгого стиля, вертикальный и горизонтально-подвижный контрапункты. Тоже самое -в *Четвертой симфонии,* которая

технически вся чрезвычайно точно выполнена, изобилуя всевозможными полифоническими приемами. Или в *Concerto grosso №* 1, где преимущественно использована техника канона и подвижного контрапункта, а также одновременного сочетания тем, ранее звучавших порознь. Во всяком случае, сочиняя, я каким-то образом все время думаю о музыкальном прошлом, и что-то из этого прошлого так или иначе присутствует в моей работе. Довольно длительное увлечение новой венской школой и затем музыкой авангарда - это была практическая учеба, в период после 1960 года, после консерватории. Примерно в 1968 году я

стал понимать, что вся эта школа, новая техника - все это не избавляет меня от необходимости найти собственную точку зрения на музыку. Понял я и то, что эту точку зрения, собственно говоря, и не надо искать, поскольку если ее искать, то ее и не будет,-нужно прислушаться к тому, куда тебя тянет и какова твоя природа. И я понял: то, что мне всегда казалось в себе, быть может, достойным изживания -интерес к разному и попытки объединить разное, элементы разных стилей разных веков - возможно, это и есть моя природа, и мне с этим бороться не надо. Надо наоборот отсюда исходить и повиноваться скорее внутреннему музыкальному инстинкту, чем каким-то гарантированным теоретическим и эстетическим концепциям. И вот с этого момента по сей день для меня остается центральной фигурой и примером Малер - именно потому, что он позволил себе перешагнуть через эстетический и технический пуризм, подобно Чайковскому, но гораздо смелее, чём Чайковский. Через эту призму воспринимаю всю музыку двадцатого века. Тем более что Малер, как позднеромантический художник, неизбежно был занят всю жизнь проблемой - “индивидуальность и мир”, “я и общество”, “я и мир”. Именно эта проблема на совершенно новом уровне актуальна, как никогда. Малер продолжает оставаться центральной фигурой музыки двадцатого века, хотя прямое влияние его, может быть, давно уже прекратилось. Кроме того, меня привлекают композиторы, занимавшиеся всевозможными стилевыми синтезами или сопоставлениями, как Айвз, а сравнительно недавнее время - Б. А. Циммерман.

1984 *г.*

- Мне кажется, не *Первая,* а *Третья* твоя симфония ближе к *Симфонии* Лучано Берио - самим принципом аллюзий.

А.Ш. И да, и нет. В *Симфонии* Берио, в отличие от моей *Третьей симфонии,* все цитаты - подлинные, и задачей

композитора было сведение воедино их огромного количества так, чтобы они казались естественно и случайно возникшими.

- Я думаю, что Берио шел больше от литературы, от текстов, от Леви-Стросса и структуралистов, а ты в своей *Первой симфонии* -от кино. Ведь, кажется, в период работы над *Симфонией* Берио очень помогал Умберто Эко. Такого мифологически-структуралистского пласта у тебя в *Первой симфонии* нет.

А.Ш. Да, у меня от кино очень много пошло. Еще в 1965-67 годах, я помню, было много разговоров с Элемом Климовым и Андреем Хржановским, которые тогда пробовали обратиться к полистилистике, цитированию - в кино. Мультипликационный фильм Хржановского *Стеклянная гармоника* -это огромное количество. процитированной живописи. И он сделал это в фильме, который был готов в 1968 году, то есть раньше, чем *Симфония* Берио. В то же самое время и Климов говорил о так называемой "гармонической эклектике", то есть опять-таки о сочетании разного в одном качес-

148

тве. Позднее, видимо, он от этого отказался. Но фильм, который он делал в 1965 году (*Похождения зубного врача*), как раз на этом и строился.

- Вернемся к тому, о чем мы говорили, - к проявлениям "духа времени"...

А.Ш. Разумеется, значение всего того общего, что "витает в воздухе" и проявляется у многих в одно и то же время, - не надо преувеличивать, но не надо и преуменьшать. Движение очень во многом зависит от идей, которые, может быть, и не были реализованы достаточно ярко, но были высказаны кем-то в первый раз. При этом я не знаю, кто более ценен для истории музыки - тот, кто первым нашел идею, но оказался не столь интересным композитором, - или тот, кто не был пионером, но оказался интереснее в процессе реализации идеи.

В истории музыки постоянно можно заметить конкуренцию двух начал, этакие "пары" - в истории русской музыки, например: Чайковский и Римский~Корсаков, Скрябин и Рахманинов, Прокофьев и Шостакович. У одного преобладают действительно новые приемы. Например, у Римского-Корсакова новых приемов намного больше, чем у Чайковского. У Скрябина намного больше, чем у Рахманинова. Но когда речь пойдет об окончательной оценке, то тут вопрос неопределенный. В паре Чайковский - Римский-Корсаков Чайковский, безусловно, на первом месте. В паре Рахманинов - Скрябин - все-таки Скрябин. Спор как бы продолжается.

- В чем ты ощущаешь общность с твоими коллегами -

Денисовым, Губайдулиной? Музыка ваша кажется сегодня различной, но, вероятно, через столетие вас троих будут причислять к одной ветви русской музыки...

А.Ш. Как только ты задаешь такой вопрос, я попадаю в неудобное положение. Я, конечно, могу назвать формальные вещи из техники. Я могу сослаться на алеаторику, серийную технику, на тональность и т. д. Но я не могу тем не менее сказать ничего по существу, потому что я стеснен, когда речь идет о нашем общем свойстве. Другое дело, если ты поставишь этот вопрос несколько иначе: что общего в творчестве современных композиторов? Тогда я начну думать менее стесненно.

Кроме общей рациональной школы - о которой не будем вообще говорить (хотя о ней можно было бы написать книги), есть некое общее ощущение, которое диктуется избеганием тех грубых видов динамики, которые были, казалось, совершенно неотъемлемыми от музыки. Я имею в виду всю систему условных динамических конструкций. Она кажется абсолютно бутафорской, и все композиторы, несмотря на то, что они абсолютно" разные, именно этой системы избегают. А если они ее и касаются, то как бы в отражённом виде - по сути они от этой системы отключены.

Дальше. Большое внимание ко всему непериодическому, это выражается и в избегании квадратности - в том, что музыка перестала быть стихами, грубыми стихами и стала прозой или стихами тонкими: это стихи даже не Лермонтова и Пушкина, а Рильке или Тракля, или Бодлера. Это

поэты, у которых стихи - это “опять” стихи, но на другом уровне. И вот нечто подобное с музыкой и со всей этой рациональной техникой музыки, периодичностью, традиционными формами - они возвращаются, но на новом уровне. Вот такое возвращение произошло, и оно в последние годы ощущается еще сильнее, чем раньше, и у очень многих композиторов. И у Пендерецкого это было, и у Лютославского, и в какой-то степени у Ноно, у Штокхаузена, у Берио и т. д. Это возвращение поэзии - я имею в виду ритмику, ритмику в общем смысле, а не в смысле словесности. Это возвращение тончайшим образом упорядоченного, но все же периодичного отсчета времени. А предыдущее, которое было связано с атонализмом, додекафонией, с распространением всей этой техники, оно содержало в себе слишком много демонстрируемого; человек сам себе как бы демонстрирует: я все время другой, я все время новый. Я, конечно огрубляю, -люди это все делали честно.

И все же с точки зрения нынешнего дня это было несколько наивное авангардистское время, лет двадцать-тридцать назад. А

сейчас может идти речь о следующем шаге. Но ведь вся история состоит из последовательных разных этапов, где каждый следующий кажется развивающим по отношению к предыдущему, и не осознавая тот перехлест, который он сам в себе содержит. И может быть следующий этап по отношению к сегодня покажется наивным, а этим и вызовется та временная деактивизация нового, которая наступает при смене на самое новое. Но это временно. Период, когда серийная музыка казалась безнадежно устаревшей, сегодня уже проходит. И она опять оживает, но оживает не вся, а только та, которая достойна ожить. И в этом смысле, я думаю, что окончательные суждения о серийной музыке еще впереди.

- Универсальна ли русская культура? Надо ли “охранять” ее границы?

А.Ш. Границы культуры нельзя, недопустимо охранять. Я считаю одним из самых больших заблуждений все эти попытки, которые проявлялись в течении многих веков и десятилетий, особенно в последние лет сто двадцать - сто тридцать. Конечно, в этом движении были величайшие фигуры. Но как принцип, как теория, всеобщая тенденция - этого не должно быть. Я не за то, чтобы этого не было вообще, но я против унификации всего - в этом, подчинения всего - этому. Пусть все будет одновременно - и что-то абсолютно русифицированное (но важно, чтобы это было подлинным, естественным, а не газетно демонстрируемым). Я вижу определенную опасность газетного национализма и, в частности, в русской культуре именно сейчас - при том оживании всего важного в русской культуре, что спало или давилось в течение десятилетий. То, что все это оживает, -замечательно. Но оно несет в себе опасность нового перехлеста...

Перехлест предыдущего времени, вытеснив все, установил бутафорский, показной, демонстрируемый уровень показухи. Слава Богу, что с этим покончено. Но сейчас надвигается другая опасность: отграничивание

от других влияний, нежелание соприкасаться с ними. Я бы лично этого никогда не поддержал. Хотя - все зависит от человека. Возьмем такую гигантскую фигуру, как Достоевский. Мне кажется, что ссылки на Достоевского, стремление им обосновать эту тенденцию обособления русской культуры от остального мира - эти ссылки не точны. Достоевский - он разный одновременно. И если мы концентрируем все только на том Достоевском, который утверждает автономность и отгороженность его мира от мира западного,- то мы будем несправедливы по отношению к Достоевскому. При всем том, что он лично имел право на все высказывания и все ошибки, как

всякий человек имеет на это право. Но не нужно превращать личную точку зрения в некую всеобщую. Тогда воцаряется неточность через распространение частного на все. Всякий человек ошибочен. Не прав будет и тот, кто сейчас будет в противовес национализму или национальной автономии утверждать отсутствие национальной специфики и некую всеобщность,- это тоже будет ошибкой. Но эта ошибка станет очень тяжелой, когда из высказываемого суждения превратится в некую утверждаемую догму.

- Тебе лично русская культура более близка, чем какая-либо другая?

А.Ш. Если говорить об этой стороне дела, то я попадаю в ситуацию, которая не дает мне никакого ответа. Я нашел относительный ответ, когда понял, что ответа нет.

Моя жизнь прожита по преимуществу здесь, и то, что эта жизнь с собой несла, не только музыкальные впечатления, но и жизненный опыт,-предопределяет мою принадлежность к этой жизни и ее проблематике. И цитирую я русские народные песни или нет,- не имеет существенного значения. Только смерть Шостаковича привела к осознанию того, что Шостакович по настоящему русский композитор - не только по внешним проявлениям (он обрабатывал русские песни), но по всему. В каждой детали того, что он делал при любой остроте или необычности языка -он оставался русским композитором. Это несомненно, и для меня Шостакович никак не менее русский композитор, чем Прокофьев, который внешне несет гораздо больше признаков русской музыки. Я думаю, что нечто в этом роде произойдет в будущем с оценкой работы таких композиторов, как Денисов, Губайдулина, и даже с оценкой моей музыки. И вот тут я хотел бы сразу сказать о том, что противоречит этому.

Во-первых, во мне нет ни капли русской крови, хотя я прожил здесь всю жизнь. И во-вторых, я постоянно ощущаю в себе присутствие немецкой половины, причем предопределено это не тем, насколько я знаю немецкий язык, и не тем, что я два года в детстве провел в Вене. Оно предопределено тем, что мои предки-немцы, двести лет прожившие здесь, оставались при этом немцами, и в каком-то смысле не теми немцами, которые росли и развивались на Западе, а как бы сохранившими особенности психологии, свойственные немцам п р е ж д е. Это ведь факт, что люди, уехавшие из

какой-то реальности, консервируют ту реальность, которую увезли с собой. Например, живущие в Канаде украинцы и русские

сохранили больше прежних традиций, чем украинцы и русские, живущие здесь.

При этом я испытал огромное влияние немецкой культуры, литературы - всестороннее, и конечно, сильнейшее воздействие немецкой музыки. Если прибавить это, то ясно, что без всякого старания с моей стороны это остается второй очень мощной силой. Это вторая сущность моя, которая не анкетными аргументами определена, но предопределена самой природой. И поэтому для меня это взаимодействие русской и немецкой музык есть изначальное и конечное. Это то, от чего я шел и к чему я пришел. Для меня иного решения всей этой проблематики нет, этим определены и все мои трудности при оценке односторонних национальных или националистических увлеченностей и переувлеченностей.

- Что ты думаешь о композиторах, живущих в эмиграции?

А.Ш. Я думаю, что в конечном счете то, где человек живет, в какой-то момент перестает играть решающую роль, но только если это не наступило слишком рано, когда он еще не состоялся. То есть, сейчас это уже не имеет значения, где я живу, и все зависит не от этого,- но предопределено всей моей жизнью. Я думаю, что жизнь такой сильнейшей фигуры в литературном мире, как Солженицын, показывает: он остается абсолютно русским человеком по всему, независимо от того, что он столько лет живет вне России. Я думаю, в этом смысле в каком-то возрасте вопрос места становится несущественным. Вместе с тем я понимаю все практические преимущества человека, который живет в условиях, где нет таких материальных или жилищных проблем, нет проблем, касающихся, извини меня, хлеба насущного. Конечно, эти проблемы существовали всегда, но сейчас их не стало меньше. Жизнь на Западе дает определенные преимущества. Но я тут же спрашиваю себя: “Хочу ли я жить там?” Я хочу жить там и здесь, я хочу жить здесь и там, я хочу иметь возможность сам решать, где я нахожусь, и сам решать, когда я могу вернуться сюда, а когда мне нужно уехать. Я не хочу быть под гнетом этой предопределенности, которая диктуется временными условиями. К сожалению, временно - означает иногда очень долго.

- Тот климат, который существовал здесь, в России, был ли он плодотворен для искусства, и если жизнь дальше будет лучше в социальном смысле, будет ли это лучше для искусства?

А.Ш. На это я ответил бы так же неоднозначно, как неоднозначен и смысл твоего вопроса. Потому что, конечно, когда я пятнадцать лет писал преимущественно киномузыку (хотя мне было интересно ее писать, и работа была во многих случаях

очень интересной), я все же это ощущал как вторую свою задачу и слишком мало времени и условий имел для реализации главной. Тут я бы высказался за прямую зависимость одного от другого.

Но: когда я начинаю думать, каким бы в итоге был - нормально развивавшийся композитор, не связанный с киномиром, освобожденный

152

от перегрузок, но неизбежно потерявший бы также и преодоленные перегрузки? Я думаю, что соотношение плюса и минуса в моей жизни в итоге - так как оно меня не согнуло совсем - оказалось полезным. Но если бы оно меня согнуло и превратило только в кинокомпозитора, то тогда почти то же самое имело бы совершенно иной смысл. Поэтому я не могу дать окончательный ответ. Я могу дать ответ только за себя и на сегодня.

153

6. Добро и зло. - Дьявол. - Проблема Фауста. П е р Г ю н т

- В твоей музыке есть нечто, что шокирует некоторых людей, - это слой банальной, шлягерной музыки, который ты используешь в ряде своих сочинений. Этот пласт ассоциируется с образами зла, дьявольщины - в скрытой, привлекательной и, главное, доступной форме. Это как бы э н т р о п и я, разрушительная тенденция, которая существует в мире. Я думаю, что на самом деле тебя интересует механизм связи добра и зла, созидания и разрушения. То, как проявляет себя зло.

А.Ш. Сегодня шлягерность и есть наиболее прямое в искусстве проявление зла. Причем зла в обобщенном смысле. Потому что зло имеет локальную окраску. Общим для любой локальности является стереотипизация мыслей, ощущений. Шлягерность - символ этой стереотипизации. Это -как консервы или таблетка с безошибочным действием: шлягер. И это и есть самое большое зло: паралич индивидуальности, уподобление всех всем. Причем шлягер является и продуктом, и причиной всего этого. Существует обратная связь между происхождением шлягера и влиянием его на порождение новых шлягеров, на дальнейшую стереотипизацию. Конечно, какая-то механическая положительность в шлягерах есть: под аэробику крутят шлягеры, и это, наверное, хорошо (крутить Баха было бы плохо). Но в принципе шлягер в развитии искусства - это символ зла.

Теперь о другом. Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, приятного, во всяком случае - увлекающего. Шлягер - хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность.

Изображение негативных эмоций - разорванная фактура, разорванные мелодические линии, которые выражают состояние несобранности,

взвинченности, скачущие мысли,- это тоже, конечно, отображение некоего зла, но зла не абсолютного. Это - зло сломанного добра. Разорванная душа - она, может быть, и хорошая. Но она - разорвана, и от этого стала плохой. Выражение истеричности, нервозности, злобы - есть выражение болезни, а не причины. А вот шлягерность - ближе к причине. Это - зло, которое посылается как наваждение, как испытание. Бороться с ним очень

трудно.

Ты говоришь о шлягерности в моей музыке. А я с удивлением это слушаю, потому что если я подсчитаю количество шлягеров в моих сочинениях и их хронометраж, то получится не так уж много. Но это -"торчит", потому что это - яркая "зараза".

Можно задать вопрос: "Ну, а почему не выражать добро?" Дело в том, что некосвенное, непосредственное выражение добра в музыке - это и есть самое трудное, а порой просто невозможное. Вспомним *Фауст -симфонию* Листа. Что в ней самое неинтересное? "Райский" финал - он постный и догматический. Но, может быть, Лист - особый композитор, склонный к сатанизму в музыке,- тот человек, который по-настоящему и ввел сатанизм в музыку.

Если вспомним, и в современной музыке позитивное не связано с наиболее яркими страницами. У Шостаковича, например, если взять *Седьмую* или *Восьмую* симфонии, относительно блеклые позитивные 1 страницы зло не перевешивают.

- А почему это происходит?

А.Ш. Видимо, за этим стоит что-то объективное. Другое дело: не связываться со злом, не делать его персонажем искусства, пытаться его избежать. Появилась, например, новая возможность приближаться к добру: всевозможная медитативная, пространственная музыка на обертонах, на длительном вхождении в статическое благозвучие. Это как будто "гарантирует" некое добро. Но у меня есть большое сомнение, не очередная ли это маска, и действительно ли это - подлинное решение проблемы, потому что негативная реальность все равно продолжает существовать. Можно как бы отвернуться, "уйти в монастырь". Но я для себя такой возможности не вижу. Не принимая породившую этот музыкальный материал реальность, я все-таки вынужден все время иметь с ней дело.

- Значит, сфера чистого добра - невозможна? Потому что оно не существует изолированно от самого человека - или в силу несовершенства самого человека? Я понимаю, что у Данте, например, Рай - тоже не самая интересная часть его *Комедии.*

А.Ш. Да, *Чистилище* интересней. Надо прежде всего отделить вопрос о добре и зле от того, как они выражаются в музыке. В литературе это, видимо, не требуется, потому что там все выражается словами и прямой мыслью. Но если композитор начнет сам анализировать себя во время работы, задумываться над тем, что он пишет "по добру", а что - "по злу", то он перестанет сочинять. При этом ведь часто бывает, что одно и то же имеет два лица (как, например, - в *Третьем скрипичном*

концерте). Хотя

добро и зло существуют как противоположные полюса и враждебные начала, они где-то сообщаются, и существует какая-то единая их природа. Августин писал, что зло есть несовершенная степень добра. Конечно, в этом есть элемент манихейства и внутренней дуалистичности. Но я это могу понять. Я понимаю, когда в *Докторе Фаустусе* Томас Манн пишет о воображаемой оратории по Апокалипсису, где музыка праведников, входящих в Царствие Небесное, и адская музыка написаны одними и теми же нотами, - это как бы негатив и позитив. Для меня это важно как структурная необходимость: произведение искусства должно иметь структурное единство. Оно может выражаться по-разному, на разном уровне. Механически, с помощью серийной, например, или какой-то полифонической техники. Или же в более скрытом, амбивалентном виде, когда один и тот же материал поворачивается полярным образом.

Вообще, мне - не только для того, чтобы я мог сочинять музыку, но и для того, чтобы мог как-то существовать, - нужно исходить из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, что в нем есть свои формулы и законы. Очень многое меня в этом убеждает, в том числе и события моей жизни, где многое “рифмуется”, происходят какие-то репризы, или неизбежно следуют какие-то наказания за отклонения от того, что я должен делать. Когда я отклоняюсь от ощущения того, что должен делать, но действую по подсказанному мне совету или рациональной идее - делаю что-то, что противно вложенному в меня ощущению,- задуманное не получается, и еще следует наказание.

- Наказание чисто художественное?

А.Ш. Нет, чисто практическое. У меня ощущение, что кто-то меня постоянно “ведет” и при этом поощряет или бьет - какая-то сила, может быть, внеперсональная. Отсюда ощущение, что есть какой-то высший порядок. Все, что дисгармонирует в этом мире, что чудовищно и необъяснимо, страшно, непонятно нам по смыслу, чего не мог понять Иван Карамазов, -тоже входит в этот порядок.

Свидетельством существования этого порядка являются такие необъяснимые для меня явления, когда порознь возникшие факты и явления искусства почему-то совпадают, как будто они возникли на основе единой формулы. Вспоминаю один случай в кино. Я должен был писать музыку к фильму Марлена Хуциева, где в начале фильма главный персонаж сидит и смотрит по телевидению авиационный парад. Очень красиво плывут

планера... Был показ рабочего материала, и Хуциев решил подложить какую-то музыку,- это обычно благотворно влияет на реакцию, швы не так видны, и отснятый материал кажется лучше. Он взял первое попавшееся:

первую часть *Лунной сонаты* Бетховена - банальнее нельзя себе ничего представить. И вот, когда это оказалось рядом,- произошло что-то удивительное: как будто одно было сделано для другого. *Лунная соната* как будто бы была написана под фильм Хуциева; я говорю не только о совпадении ритма и характера - совпали монтажные фразы, движения вверх и вниз - как в мультфильме! Было впечатление, что обе эти -

независимые друг от друга - вещи были сделаны по одной структурной формуле, лишенной конкретного языка и наполнения. Значит, такие формулы где-то есть. Другой вопрос, что мы пытаемся рационально к ним приблизиться, пользоваться ими, понять их. Но наше сознание - не есть весь наш разум. Оно ведет нас на ложный путь. Лишь очень редко мы приходим к пониманию сознательным путем. Чаще мы приходим к правильному решению не через разум, а эмпирически, через ощущение, методом проб и ошибок. И поэтому вся полоса с рационализацией техники, все, что происходило в шестидесятых годах,- исходило из ощущения этого структурного закона и попытки его понять, но не могло добиться успеха именно потому, что разуму настоящее понимание не открыто. Но то, что структурный закон в природе существует, - для меня несомненно.

- Иными словами, ты считаешь, что этот закон - иррационален?

А.Ш. Для меня вся жизнь есть непрерывное взаимодействие рационального, божественно предопределенного - и непрерывного потока иррационального, как бы еще не “проросшего”, совершенно нового. А ко всему новому - приковано особое внимание Дьявола (я говорю о Дьяволе как об удобном обозначении всей этой сферы). Я убежден, что существует некая темная иррациональная сфера, которая более всего всегда обращена к новому. Все наиболее страшные, чудовищные события в истории человечества - связаны с новым. Это страшная французская революция, Октябрьская революция, все страшное, что связано с реакцией на Октябрьскую революцию в лице фашизма и с тем, что проросло из этого. Все это наиболее страшно обнаруживается в первом воплощении. Дьявол бросается на то, что им еще не испытано.

- Но ведь новое со временем становится старым? И тогда Дьявол отходит от этого?

А.Ш. Он как бы начинает интересоваться другим. Крестовые походы, инквизиция - все это было как бы извращением правды, а не ложью. Именно к этой сфере и обращен Дьявол: здесь заложены инерционные шаги, ведущие в пропасть.

- Инерционные? Но ведь сам по себе импульс к новому - это творческий импульс?

А.Ш. Всякий импульс к новому всегда и творческий, и реакционный. Его нельзя просто приветствовать как принцип нового и тем самым хорошего. Новое - это и хорошее, и плохое; каким оно станет - зависит от людей, которые возьмут это новое. Если бы ученые предвидели последствия изобретения атомной бомбы, они, возможно, не стали бы ее изобретать. Они не совсем понимали, что делают. Вся жизнь Андрея Сахарова - это бесконечная попытка преодолеть тот совершенно чудовищный грех, который он взял на себя. Ничто в истории не заканчивается и всегда может обрести неожиданную опасность.

Сейчас, например, я вижу большую опасность в компьютерном помешательстве...

- А какую: исчерпанность вариантов или их заведомую схематичность, хотя и тщательно запрятанную?

А.Ш. Опасность всегда одна и та же, и очень простая. Как только возникает что-то новое, появляется искушение всю историю пропустить через это. То есть смотреть на мир компьютерными глазами. И тогда весь мир неизбежно оказывается обрезанным, “компьютерным”, а сам компьютер, который занимает свое и важное место в мире, вырастает до чего-то главного, единственного. Компьютер, который вытесняет весь мир. Точно так же, как мир мог бы быть вытеснен войной, политикой, наркотиками, водкой. Нечто становится в какой-то момент опасным заменителем всего мира, и это может привести к катастрофе.

- Я бы сказал, что в компьютере есть опасный момент формализации сознания. Когда я стал заниматься компьютером, я заметил, что мое сознание перестраивается и в большей степени начинает быть занятым служебными - сортирующими, оценивающими - функциями. Возможности компьютеров огромны, и они кажутся безграничными, а скорость компьютеров - более высокой, чем скорость работы человеческого мозга. Но и то, и другое, является иллюзией. Будучи удобным инструментом формализации, компьютер, к сожалению, часто придает самой мысли служебную направленность, как бы “перестраивая” мозг... Ты говоришь: новое привлекает Дьявола. Но что такое вообще новое? Откуда оно берется? Заложено ли оно в бесконечной (в

отличие от компьютерной) памяти мира - или же это вообще ложное понятие, и нового не существует?

А.Ш. Вопрос о ложном и неложном новом для меня практически не существует. Ведь уже у Моисея была электрическая батарея. В Библии - кажется, в Видениях Иезекииля - описано нечто, где есть колесо, крутящееся во все стороны. Это нечто может мгновенно поворачиваться в любую сторону. То, чего в технике еще нет,- там уже описано. Библия в виде преданий и отголосков уже содержит свидетельства о знаниях, которые сейчас к нам возвращаются, а не в первый раз приходят. А следовательно, и не во второй. Это наше бесконечное проживание в кругу. С возвращениями и уходами.

Дьявол скорее всего понимает, что методика обращения со всем новым - не столь детализирована, как методика обращения с давно известным. Поэтому новое может привести к преувеличениям, и здесь можно "подшутить".

- Но где тогда выход?

А.Ш. Быть начеку. И относиться скептически к самому себе, к неокончательной человеческой своей сущности. Человек все время пытается дистанцироваться от самого себя. А дистанцируясь, попадает в опасность уподобить себя ложному ангелу... Избавляясь от опасности номер один, ты немедленно обрастаешь опасностями номер два и три.

- И все же: как определить тот резервуар, из которого человечество берет новые идеи? Существует ли новое - или это только попытка Дьявола поставить нас в ложное положение?

А.Ш. Я думаю, что у всего этого есть и другой, помимо связанного с Дьяволом, смысл. Существует накопление или уменьшение каких-то итоговых качеств. Вся жизнь - не моя личная и даже не наша за миллионы лет - имеет какой-то итоговый смысл, меняющийся итог. Я боюсь предполагать, но думаю, что дифференциация на Бога и Дьявола, на два мира,- не может в окончательном виде все выразить. Она лишь выражает нечто в том варианте, который нам, людям, понятен. Я думаю, что в отношении Бога и понимании его сущности мы впадаем в ту же ошибку, в которую впадаем относительно компьютера: абсолютизируем то или иное частное, превращая его в измеритель всего. И единственное, что дает нам правоту,- это нерациональное сознание, некая сущность, которая подправляет нас, говоря, хорошо или плохо мы поступаем. И мы - независимо от того, как мы поступаем,- сами знаем, в чем мы были правы, а в чем - неправы. Идеальный оценщик сидит в каждом из нас, и я думаю, что он сидит и в грешнике, и в святом. И это делает

невозможным святого в абсолютном смысле, так же, как и грешника в абсолютном смысле. Это свойство неизбежно присуще человеку как осколку или отражению общего. Причем отражением является не только человек, но и животный мир, и растительный мир. Многое указует на существование и там сознания, на возможность контакта представителей разных уровней сознания. Контакт между человеком и растением возможен. Может быть, мы не нашли еще пути ко всем остальным сущностям. Может быть, есть контакт - только более далекий -и с воздухом, и с облаками, и с вещами, нас окружающими в комнате. Все это живет.

Из интервью - В. Холопова: *Дух дышит, где хочет//Наше наследив*. - 1990. - № 3. - С. 46

Для меня нет ощущения фатальности зла даже в самой страшной ситуации. Его нет, потому что остается неизменной всегда проявляющаяся в человеке некая добрая суть. Скажем, сколько ни существовало способов демагогического, а в прошлом назвали бы как-нибудь иначе, извращения истины, никто из нас не сумел преодолеть того кроткого пожизненного собеседника, который есть в каждом, - самого себя. Ты можешь бороться с ним, опровергать -и никогда не убедишь, никуда не сможешь от него убежать. Этого, слава Богу, никто еще - ни Гитлер, ни Сталин - в человеке не истребил.

25 *июля* 1989 *г.*

- Согласен ли ты с Владимиром Вернадским, который утверждал: то, что оказывается точно доказанным наукой, первоначально открывается в искусстве?

А.Ш. Ты говоришь о Вернадском. Но совершенно ту же мысль четко изложил Карлхайнц Штокхаузен, который, конечно, о Вернадском понятия не имел. Любая наука открывает что-то забытое, что, оказывается, уже существовало.

- Интересно разобраться: что же состоит на службе у чего - наука у искусства или наоборот?

А.Ш. Все важно. В какой-то момент что-то становится решающим, а потом акцент смещается на другое, а то, первое,- уходит дремать на десятки миллионов лет. Это как бы бесконечный процесс корректировки, который никогда не будет окончен. Вообще, человечество совершало всегда и будет совершать одну и ту же ошибку: всякий живущий интуитивно убежден (хотя и не признается себе в этом), что его поколение достигло высшего уровня, а дальше уже не будет ничего.

- Ты говорил о том, что фашизм явился реакцией на Октябрьскую революцию. Но являются ли вообще революции, как новые сдвиги,- неверными, инспирированными Дьяволом шагами человечества?

А.Ш. Да, конечно. Ты знаешь, я, конечно, консерватор. Я думаю, что и пугачевское восстание, и разинское восстание, и восстание рабов в Риме, и бесконечное количество всех этих замечательных революций - все это неизбежное повторяющееся нагромождение кошмаров.

- Ну, а как быть с мифологией, в частности, у Вагнера, ведь в мифологии всегда присутствует революционный момент...

А.Ш. В Вагнере было запрятано то, что проросло через пятьдесят лет: фашизм. Фашизм, который суммировался из двух вещей. Из преувеличенной, абсолютизированной трактовки мифологического. Оно проснулось -в лице фашизма - через Вагнера. Это с одно стороны. А с другой -чудовищная профанация всего, что достигнуто современностью. Все это и фашизмом, и коммунизмом профанировано!

- Как относиться к понятию “герой”, героическая личность? В православии есть святые, а героев нет. Герой - это атрибут революционного сознания?

А.Ш. А Александр Македонский?

- Ну, это не от Бога...

А.Ш. Да, не от Бога... И что особенно досадно: прошло более двух тысяч лет, а идеализация этого образа продолжается.

- И других, откровенно негативных “героев”. Наполеон, к примеру,- все равно почитается как великая личность.

А.Ш. Это опять-таки притягательность дьявольщины. Я бы в отношении Наполеона поступил просто: произвёл "бы подсчет, сколько сотен тысяч, если не миллионов, из-за него погибло.

- Однако же его гробница почитается... А вот Фауст - тоже стремился к революционным преобразованиям - может быть, только внутри самого себя?

А.Ш. Кого ты имеешь в виду? Потому что Фаустов много.

- Я, конечно, имею в виду гётевского.

А.Ш. А я не касаюсь гётевского Фауста. Потому что Гёте его идеализировал. А в Фаусте и с х о д н о м как раз и проявилась эта двойственность человеческого и дьявольского, с преобладанием дьявольского. Если взять всю историю Фауста, то становится очевидным, что человеческое в нем

проявляется только тогда, когда он,- начиная понимать, куда все идет, -станет скорбеть, плакать и жаловаться. Последние дни он уже был человеком, понимавшим, что он натворил.

В Фаусте важно то, чем его фигуру нагрузило будущее: человечество нуждалось в идеальном образе, который вместил бы в себя всю неукротимую жажду узнавать, - и задним числом адресовало это Фаусту. Первоначальный же Фауст, конечно, занимался магией и любил путешествия, но любознательность не становилась для него такой жизненной идеей, какой она стала в гётевском *Фаусте.* Эта фигура в максимальной степени приближалась, но не достигала того, к чему само человеческое сознание шло. Вообще, Фауст - это как зеркало, отражавшее изменения, происходившие с человечеством за последние века. Ведь когда начинаешь оценивать события новейшей истории, начиная с Ренессанса, не совсем понимаешь, почему они происходят. Наиболее сильный пример - чудовищно быстрое дьявольское развитие, которое началось с Первой мировой войны, после 1914 года. Никаких предпосылок к этому до войны - не было!

- Наоборот, был расцвет...

А.Ш. Да! И вдруг весь этот чудовищный кошмар... Можно ссылаться, конечно, на русско-японскую войну. Но кто мог предположить, что из-за убийства австрийского эрцгерцога начнется кошмар, продолжающийся и по сей день. Создается впечатление, что всеми этими событиями нечто руководит,- ведь так просто, на общем миллиардном идиотизме это не может базироваться. Есть какие-то основания, которые от нас скрыты.

- Мы сейчас говорим об иррациональном - в истории, жизни, искусстве. Ты считаешь, что в твоей музыке преобладает иррациональное?

А.Ш. Хорошо, что ты задал этот вопрос,- быть может, я был неточен в определении. Есть иррациональное, которое сохраняет свою и н ф е р н а л ь н у ю иррациональность (например, на вопрос о начале первой мировой войны человечество никогда ответа не получит,- потому что этот ответ лежит не в политике, не в экономике, не в религии). Но есть иррациональность и другого сорта - иррациональность интуитивно угадываемая. Когда человек, не зная причины, знает ответы. Это то, что называется совестью человека: оценка им своих и чужих поступков. Иррациональное -это не то. что в н е разума, а то, что разумом не расшифровано.

- Тема Фауста в широком смысле - тема хождения по кругам сомнений и последующего возвращения - это ведь “тема” любого из последних твоих сочинений. Взять хотя бы *Пер Гюнта*...

А.Ш. Конечно. Тема Фауста не так всеобъемлюща для меня, как ты предположил. Конечно, я соприкасаюсь с этой темой в течение многих лет, в том числе косвенно в таких сюжетах, как

Пер Гюнт. Но я все же мало п р я м о касался этой темы. Сама по себе эта тема бесконечная и имеющая тысячи реализаций у разных людей. Она никогда не может быть исчерпана. У этой темы очень много пластов. Пластов времен, пластов содержания. Но для меня особенно важным было то, что я услышал об этой теме от

священника, отца Николая, который ходит ко мне. Я впервые услышал мысль о том, что со смертью человека не кончается некий бесконечный моральный счет, который относится к его жизни. Не только в том смысле, что все хорошее, что он сделал, продолжает существовать в жизни других, хотя сам человек скончался. Но и все то плохое, что он сделал,- продолжает также существовать не только в плохом, которое развивается дальше. Оно может быть жизнью повернуто - и в хорошую сторону. И это может наступить гораздо позже, чем физическая смерть этого человека. Моральный счет по поводу каждого поступка и каждого слова содержит в себе надежду - не гарантию, а надежду, - на возможность спасения (если говорить с точки зрения религиозного человека) даже для такой фигуры, как Фауст. Разумеется, не мгновенного спасения, которое доступно человеку, не совершавшему таких невероятных ошибок и грехов.

Это было для меня совершенно неожиданно и ново. Я стал по-новому воспринимать фигуру Фауста: он перестал быть для меня заклейменным, окончательным и проклятым грешником. Потому что его судьба - не “его физического”, но “его морального”, продолжающего существовать,- не окончена и содержит в себе эту возможность, обусловленную тем, как люди будут относиться к нему и его посмертной судьбе.

- Значит, в свете этого, и музыка - в принципе - не обязательно должна находиться лишь в сфере святости, но и может отражать что-то греховное? Я спрашиваю это потому, что некоторые видят в твоей музыке воплощение чего-то греховного, несовместимого с религиозным чувством. Мы много говорили об этом, и ты всегда утверждал, что необходимо сконцентрироваться на зле, - тогда человек скорее будет способен понять и искоренить его.

А.Ш. Я думаю, что всю жизнь человек - с первого и до последнего мгновения - не может рассчитывать на то, что он очистился и может считать себя спасенным. Он всю жизнь должен бороться за свое спасение. Но это должно быть чем-то подлинным, связанным с соприкосновением с ральными опасностями, а не с чем-то демонстративно безопасным. Вот эта подлинность включает в себя ежесекундную новизну ситуации и

новую опасность. Человек, всю жизнь ощущающий опасность за спиной и всю жизнь с ней борющийся, имеет, как мне кажется, больше шансов на преодоление опасности итоговой, чем человек, обманутый иллюзией, что он якобы очистился от опасности и продолжает образцово-показательно “доживать”. Я не верю в такую образцово-показательную идеальную жизнь. Потому что, как только я в нее поверю, я потеряю критичность отношения к самому себе. И это - одно из искушений, которое человек сам себе ставит,- но он никогда не должен ему поддаться.

- Если бы ты писал церковную музыку, какой бы она была?

А.Ш. Когда я эпизодически писал ее в разных сочинениях, я делал это серьезно. Мне кажется, что в этом случае цитирование или псевдоцитирование, стилистически ограничивающее, есть обязательная вещь. Не потому, что это - лицемерная демонстрация твоей кротости, а потому, что по сути дела это означает, что ты сознаешь необходимость моральных

163

ограничений, которые ты сам себе должен ставить. Ты не имеешь права на очень многое, хотя ты и можешь себе представить это. Ты должен ежесекундно быть выше себя. И это мне напоминает тот старый пример с Толстым, когда речь шла о переправляющихся через реку. Для того чтобы причалить там, где нужно, надо грести выше, потому что все равно отнесет. Только стремясь выше, можно попасть туда, куда нужно.

- Ты никогда не думал о том, что подлинной музыкой, которую нужно писать, может быть только церковная музыка?

А.Ш. Нет, у меня этой мысли не возникало. Я думаю, что одно из искушений, которое ставится перед человеком, в этом и состоит.

- Владимир Мартынов, например, считает, что истинная, негреховная музыка - это музыка, написанная для церкви; эта точка зрения высказана им неоднократно и в том числе на страницах его книги об истории русского богослужебного пения.

А.Ш. Когда я слышу такое, я чувствую себя очень несовершенным. А вдруг то, что я считаю истинным, окажется ложным... Например, мне встретится ложный Иисус Христос. Я могу ошибиться.

Такая, как у Мартынова, точка зрения - защитная. Она дает защиту,

164

потому что направлена в очень высокие сферы. Именно поэтому здесь есть много выходов: высота как бы служит защитой. Может быть, для него это приемлемый путь. Но для меня - нет. Я знаю, что Дьявол существует везде, и от него не

отгородишься введением себя только во что-то чистое, он и там есть. Суть не в том, чтобы избегать этого в каком-то очищенном пространстве, а чтобы жить с этим и постоянно вступать в борьбу.

- Ты как-то рассказывал о попытке гадания по *Ицзину.* Много лет занимаясь *Фаустом,* пробовал ли ты обращаться к каким-то оккультным системам? Приходилось ли тебе соприкасаться с каббалой?

А.Ш. Однажды - ни с того ни с сего, я получил в подарок от Луиджи Ноно книгу, соприкасающуюся с логикой каббалы. Автор - еврей, очень тонкий и интеллигентный человек - просто изложил свои совершенно свободные фантазии, которые носят каббалистический характер. В них есть фатальная, окончательная и бездушная замкнутость. Каббалистическая сфера напоминает мне психическое заболевание, суть которого заключается в нарастании, критическом нарастании негативных переживаний. И я очень боюсь в эту сферу углубляться. Это - область, которая содержит в себе возможность опасного пути.

Ты знаешь об анализе *Дуэта* Баха, выполненном Ульрихом Зигеле (есть такой немецкий музыковед)? Где-то в 1979 году я прочитал его статью, которую мне подарил Александр Гер. У Баха есть четыре дуэта, написанные для клавесина. Когда Зигеле анализировал второй *Дуэт,* он обратил внимание на то, что длительность фраз, если ее выразить в тактах, дает последовательность цифр, совершенно необъяснимую, все время меняющуюся. Эта последовательность не укладывалась ни в какие известные прогрессии, и вместе с тем она была настолько изменчивой, что случайной быть не могла. Он долго мучился с расшифровкой, пока ему не пришло в голову воспользоваться каббалистическим методом. Каббала использует тот факт, что в древнееврейском языке буквы и цифры выражаются одними и теми же знаками. А - один, Б - два и так далее. Зигеле перевел это на латинский язык и получил молитву, абсолютно точный текст молитвы! Известно, по Швейцеру, что вся интонационная структура Баха семантически предопределена, в ней запрятано очень многое - мотивы Голгофы, восхождения, вздоха, стона... Но, оказалось, что и на этом уровне все проструктурировано! Сделав этот анализ, Зигеле остановился и решил больше никогда не пользоваться этим методом...*

Возможность опасного пути подстерегает нас во многих случаях. Как-то я смотрел по телевидению передачу, посвященную дню Ивана Купалы. Меня довело до ужаса то, что там был показан заснятый на пленку сеанс гипноза. Чрезвычайно грубый и решительный молодой человек приводит в гипнотическое состояние десятки людей. Они плачут, пытаются

что-то

_____

* Подробнее о зашифрованных текстах в музыке Баха см.: T a t l o w R. Bach and the Riddle of the Number Alphabeth.- L, 1990.

166

выразить . Это нагоняет какую-то чудовищную адовую тоску. Я как будто почувствовал нехорошие, дьявольские клыки... Два интеллигентно и убедительно говорящих человека пытались доказать, что нет границы между добром и злом... Это такое манихейство, которое сразу выдает дьявольщину. Это - рука, протянутая в ту сторону. А я никак не хочу ее протягивать. Не примыкая ни к какому церковному благочестию и будучи вольнодумом, я чувствую, где эта граница!

- У тебя на полке стоит книга писаний Доктора Фауста. Читая ее, не испытываешь ли ты подобных ощущений?

А.Ш. Конечно, испытываю! Это как бы игра с тем самым миром. И я боюсь, что я могу потерять момент, когда это станет опасным - для меня! Все решения, которые я принимаю, прошли утверждение в гораздо более важной сфере. И я, сам того не ведая, принимаю уже сделанное решение. До сих пор меня это спасало и, как я надеюсь, привело ближе к истине. Но опасность продолжает оставаться...

- И в этом смысле, работа над *Фаустом* - это некий акт борьбы?

А.Ш. Получается так.

- Насколько я понимаю, *Фауст* - одно из самых главных твоих

167

сочинений?

А.Ш. Это так и есть. Но вместе с тем работа над ним напоминает мне сюжет оперы Анри Пуссера *Ваш Фауст* - бесконечный процесс, который почти невозможно довести до конца. Работая над *Фаустом,* я поражаюсь, насколько,- не заботясь специально об этом стиле,- я его чувствую. Откуда я его чувствую? Я не знаю откуда! Почему не знаю! И это меня самого заставляет удивляться и подозревать, что я поддаюсь обучающему меня нечистому. Потому, что это опера о Фаусте.

- Но ведь нельзя же считать, что самим фактом писания этой оперы ты предаешь себя в руки нечистому?

А.Ш. Я понимаю. Критическое спорное положение остается. Тут волей-неволей я вступаю в негативный контакт - с миром, который всегда опасен. Он не бывает не опасен.

- Ты говорил о попытках писать рок-музыку в прошлом. Но ведь, кажется, в твоей опере *Фауст* должны быть какие-то сцены, связанные с рок-музыкой?

А.Ш. Я хочу, чтобы весь слой оперы, связанный с периодом купленного Фаустом у Дьявола счастья, двадцати четырех лет безобразного счастья, за которое потом надо платить, сопровождался нарастающим роковым характером музыки. Роковым - не в буквальном смысле: это должна быть музыка с использованием искажений и трансформаций звучания, свойственных року. Я пригласил своего сына Андрея помочь мне в этом.

- А гётевского Фауста не должно быть совсем?

А.Ш. Нет, Гёте нет совсем. Все, что происходит,- это за триста лет до него. Народная книга появилась в 1587 году, за двести лет до Гёте. Я не касаюсь и всех последующих Фаустов,- как будто бы их и нет вовсе. Нет и Маргариты,- ее имени нет в народной книге... Есть, правда, женские образы, которые встречаются и у Гёте, например, Елена Прекрасная. Есть даже две Вальпургиевы ночи. Маргарита вообще появилась лишь у Гёте. Он как бы чувствовал личную вину, сходную с виной Фауста. Биографы об этом иногда пишут полупредположительно - Вертер, Шарлотта - с этим что-то было связано в собственной жизни Гёте, то, что продолжало работать в сознании.

Я вовсе не отношусь критично к тому, что сделал Гёте. Но то, что было четыреста лет назад, я чувствую так, как будто я это прожил. Мебель, одежда того времени мне ближе, чем то, что было двести лет назад. Может быть, потому, что мои предки, переехавшие в Россию при Екатерине II,-- среды Гёте не знали, а т у среду “Ур-Фауста”* - знали...

Вообще, *Фауст для* меня - загадка, как и *Пер Гюнт,* как и другой замысел - балет *Иоанн* на сюжет *Саломеи.* У меня давно был сейчас уже почти рухнувший проект написать для фестиваля в Зальцбурге одноактный балет, который мог бы идти в паре с *Историей солдата.* Это очень

---

* Имеется в виду начало XVI века - время возникновения первых легенд (“Ур-Фауст”) о докторе Фаусте (1480? -1540?).

загадочный образ - Иоанн Креститель. Более трудный и непостижимый, чем образ *Христа Спасителя. 0браз* Христа как бы неисчерпаем: ты можешь сделать так или иначе и после этого останется еще больше других вариантов. В то время как Иоанн Креститель - такой образ, вся значимость которого в сфере неосознанного. Я знаю, что многие находят здесь что-то общее с так называемыми околохристианскими ересями. Я слышал и такое толкование: Христос - это сила огня и огромной разовой силы, в то время как Иоанн - сила воды, то есть длительного и

постепенно действующего...

Пер Гюнт - странный персонаж, ключа не имеющий, быть может, еще более странный, нежели Фауст. Разговор о *Пер Гюнте* начался давно. Когда я впервые встретился с Джоном Ноймайером, он сказал, что хотел бы, чтобы был написан балет, и предложил два сюжета: что-нибудь по Чехову или *Пер Гюнт.* и я немедленно сказал: *Пер Гюнт...* Я Чехова как бы не чувствую в этом музыкальном мире. А вот *Пер Гюнт* сразу заинтересовал, и заинтересовал вот по какой причине. Есть сюжеты, которые имеют как бы одну реализацию, и, будучи реализованными, они уже исчерпываются. А есть сюжеты, где количество реализаций бесконечно, и ни одна не исчерпывает сюжет до конца. Сюжет этот напоминает мне в этом смысле фаустовский сюжет - то есть нечто, имеющее неисчерпаемую периферию. И как бы в любом месте ее он уже существует, хотя это - периферия, а не целое.

У меня ощущение, что Пушкин тоже не имеет единого окончательного решения. О нем столько уже написано, а эта фигура открывает все новое и новое, не искажаясь. А можно ли сказать, что это присуще, скажем, Лермонтову? Совершенно нельзя! Вариабельность трактовки тоже есть, но она в небольших пределах. Можно себе представить два, ну три противоположных взгляда на Лермонтова. Но представить себе столь бесконечное число, как у Пушкина,- невозможно.

Нечто подобное было относительно *Пер Гюнта.* Может быть, это “нечто” повторяется в мировой литературе в разных персонажах. Пер Гюнт - это персонаж, который ничего не выиграл в итоге, ничего не достиг, и кончил тем же нулем, с которого начал. Всю жизнь он совершал ошибки, и был неправ. В этом смысле он мне напоминает книгу об Иосифе Флавии Фейхтвангера, где Иосиф Флавий был все время половинчатым человеком и не занимал решительной и окончательной позиции. И был всегда осуждаем своими оппонентами прежде всего за это. Но получилось так, что этот половинчатый, неокончательный человек - в силу своей половинчатости - как раз вместил. больше жизни, чем некоторые окончательные и очищенные. Парадокс, который не поддается объяснению, но безусловно существует. И это роднит Пер Гюнта и с Фаустом. И я тут же за этот сюжет, конечно, ухватился.

- А ты читал *Пер Гюнта* до того?

А.Ш. Читал. Но несколько туманно его представлял. Конечно, я пьесу перечитал несколько раз. Да и сейчас, открывая *Пер Гюнта, я* продолжаю находить бесконечно новое для себя,- я его никогда не охвачу, как никогда не охвачу и *Фауста.* Книгу Томаса

Манна *Доктор Фаустус* я читал минимум пять раз. В первый раз - году в сорок девятом - пятидесятом, она только что вышла, и отец каким-то образом достал ее, не насовсем, а прочитать. И потом я так и не охватил этой книги, но я ее все время читаю.

- По-русски?

А.Ш. Нет, я ее не могу читать по-русски. У меня сейчас есть экземпляр по-русски, но как будто бы что-то, что я пересказать не могу, теряется, как только я беру русский перевод. Та магия, темная магия этой книги, которая сгущается по мере чтения ее, она в русском варианте как бы искусственна. А в немецком - абсолютно не искусственна! Здесь есть нечто такое коренное, не книжное, в этой немецкой книге, что напрочь погибает в русском переводе. Что случается не со всеми немецкими писателями. Например, у меня было длительное время ощущение, что Кафка мало теряет в переводе. Хотя сейчас, когда я немножко перелистал перевод *Замка,* мне показалось, что Кафка тоже теряет, во всяком случае не так решительно. А вот Томас Манн теряет самое главное - бесконечное что-то.

- Вернемся к *Пер Гюнту.*

А.Ш. В этом спектакле у Ноймайера несколько разных принципов взаимодействия акцентов музыкальных и пластических. Есть взаимодействие стандартно-привычное - здесь все ясно. Но когда наступает третий акт - все становится иначе. Весь спектакль - это как бы три круга реальности. Низменный, детский; показушный - начиная с театра и кончая сумасшедшим домом, вершина второго акта. И наконец, третий акт - возвращение на новом уровне реальностной ситуации. Но здесь уже нет синхронного взаимодействия музыкальных номеров и пластики, а есть какое-то иное взаимодействие. И музыка иная - не номерная, а непрерывная.

- А Ноймайер сам хотел номерной музыки для первых двух актов?

А.Ш. Да, конечно, и это были как бы равные реальности. А концом третьего акта является Эпилог, это - четвертая реальность. Здесь опять проходит, проживается все, что было, но на новом уровнено я это так же не могу объяснить, как не могу объяснить вообще идею четвертого измерения, которая постоянно “мечтает”. Идея четвертого измерения на секунду прорывается к четкому сознанию и тут же рушится. И иного не дает мне сама эта жизнь, и не может сейчас дать. Но я это четвертое измерение утопически чувствую. И Эпилог - попытка выразить тени четвертого измерения, которые дает нам эта жизнь. Это - не сюрреализм, а реализм иного, чем земной, типа: как бы начало нового витка! И я старался эту новизну в музыке заложить.

Причем я столкнулся в музыке с вещами, о которых я могу говорить, чувствуя их качество, но не могу их определить словами. Вот одно из них:

хоровая музыка в *Пер Гюнте* - это, фактически, многократно, раз пятьдесят или более, повторяющиеся восемь тактов. Но это не кажется повторением

172

или более, повторяющиеся восемь тактов. Но это не кажется повторением одного и того же: статичный материал как бы заряжается от живого, видоизменяющегося. Благодаря тому, что музыка, звучащая в оркестре, постоянно меняется, иллюзорно как бы меняется и музыка, звучащая у хора. Хоровая музыка перекрашивается под воздействием оркестровой.

Пластика, движения балета здесь столь замедленны, что мы не воспринимаем их как пластику, происходящую под оркестровую музыку. Мы воспринимаем эту пластику, как иллюзорно соотносимую с хоровым звучанием. Это тот темп. А музыка в оркестре играется более реальная. Но всякое вступление новой темы отмечено зрительным или слуховым акцентом. Например, Сольвейг - слепая, старая, как бы после смерти - она видит эту толпу теней. И в этой многоликой толпе среди множества она узнает Пера. Неизвестно почему. Ведь на нем такая же шляпа, такой же серый костюм с галстуком, магриттовский, как все персонажи этой ирреальности. Но она его узнает и роняет палку, на которую она опирается...

В эпилоге нет никакой новой музыки, по сравнению с предыдущими тремя актами. То, что там звучит,- это все темы предыдущих сцен. Но они теперь звучат не подряд, а накладываясь друг на друга - как облака. Одна тема доигрывается, а другая уже звучит. И вот это несовпадение граней многочисленных тем создает ирреальную картину, как бы громко ни играл оркестр. Это все равно ирреально.

173

7. Объединение Германии. - Жизнь в Германии и в России. Отношение к публике.- Право быть самим собой.- Стиль последних лет. - Отношение к оркестру

- Сегодня мы беседуем накануне объединения Германии. Раньше ты говорил, что единственное место на земле, где ты чувствуешь себя достаточно спокойно,- это Западный Берлин, как бы граница двух миров. Но сегодня Западного Берлина больше нет.

А.Ш. Он перестал быть в тот момент, когда я его нашел.

- Как ты воспринимаешь объединение Германии?

А.Ш. В принципе это опоздало на сорок пять лет, это давно должно было произойти. Это все ужасно несправедливо, несмотря на то, что Германия во многом виновата. Стена, ГДР с ее стукаческой системой, такой "Главстук", - слава Богу, все уходит. Но новые проблемы, еще вчера казавшиеся нереальными, сегодня стали реальными. В частности, проблема тех и других немцев. Сколько лет будет происходить психологическое воссоединение - неизвестно. Сколько лет будет преодолеваться комплекс неполноценности у восточных немцев? Сколько лет будет продолжаться теневой "стук"? Сколько лет будет продолжаться расцвет реакции - как неизбежное изживание того, что длилось сорок пять лет в ГДР?

Германия формально воссоединилась. Но мы не знаем, что будет дальше. Для меня не может быть справедливым, что мы отрезали Восточную Пруссию, а к Польше отошла другая часть Германии. Значит, не было Кенигсберга? Канта не было? Психологически и исторически с этим примириться невозможно. Как быть с теми людьми, которые были выселены с этих территорий? Можно лишь надеяться на то, что все это пройдет мирно, но нельзя быть уверенным в этом.

- Как ты относишься к идее сделать из Калининградской области новую Республику немцев Поволжья?

А.Ш. Все здешние немцы от этого категорически отказались. И я с ними согласен. Ведь на что это похоже? Гонят зайца дальше! Во-первых, избавляются от немцев. А во-вторых, переваливают на них психологическую

проблему, в которой они не виноваты. Это означает, что туда потянутся немцы исконные,- и наши немцы вновь останутся без почвы. Так проблему не решить. Если было бы возможно реальное восстановление прежней Республики немцев Поволжья в Поволжье - это было бы вернее. Все-таки они там двести лет жили - это может из теней как-то воскреснуть. Но ведь сделали все, чтобы немцев туда не пускать. И местное население их не хочет. И это в любом месте будет проблемой.

Это так же, как крымские татары, как турки-месхетинцы, - везде одна и та же проблема. И если бы не было административного - косвенного, но осмысленного и вполне намеренного подогревания этой проблемы, может быть, она бы и не дошла до такой крайности.

Наверное, самое разумное для советских немцев - эмигрировать в Германию, пожертвовав теперешним поколением. Потому что ясно, что эмиграция всегда - это гибель для одного поколения, которое не сможет прижиться там, но и шанс, что их дети и внуки все же войдут в ту жизнь. И это какая-то перспектива.

Среди неисчислимых последствий сталинского кошмара национальные проблемы, которые сейчас удесятерились. Это зло, многоступенное зло, которое не утихомиришь и в течение нескольких десятилетий.

- Ты говоришь, что эмиграция - это шанс для будущих поколений?

Ты сам теперь бываешь в Москве значительно реже, чем на Западе.

Какие твои личные ощущения в Германии, какой смысл для тебя имеет жизнь там сейчас?

А.Ш. Три года уже растет количество мотаний по всему миру. Я приучил себя работать где угодно и когда угодно. Еще пять лет назад, когда всякая поездка была для меня событием, мне нужно было привыкать. Теперь же я могу работать всюду.

Чисто же психологически, когда я попадаю на Запад, я словно выключаюсь в другой мир, где с меня сваливается огромный груз, который ежесекундно - здесь. Во Франкфурте, ожидая аэрофлотовский самолет, я его уже чувствую. Один вид наших стюардесс, одно то, что в самолет надо садиться через автобус... Когда ты приезжаешь сюда, ты уже весь дрожишь. Спиной, шкурой ты чувствуешь здесь невероятную опасность - она разлита везде. Невзирая на огромное число плюсов - газеты, телевидение и т. д. Потому что все эти плюсы имеют важное - духовное, религиозное, эстетическое,- но не реальное значение. А зло имеет именно реальное проявление. И самое сильное проявление зла в

том, что все законы, все решения - это все туфта.

Существуют три силы - опасные и злые. КГБ, армия, партия - все, что было,- все это и сейчас (в 1990 г.- ***А.И.***) существует, и они как-то объединены, причем мы не знаем, чего от них ждать. Но это только одна сила.

Есть еще две. Первая - в какой-то степени искусно входит в официальный круг. Я имею в виду возрастающий национализм. Участвуя в нем, можно сталкивать всех и таким образом управлять. И еще одна сила -

176

возрастание преступности, мафиозности.

Все эти три негативные силы взаимодействуют, хотя и враждуют. Мы видим следы их взаимодействия. Оказывается, существует приказ по войскам в случае любых происшествий не вмешиваться. Это чудовищно. Значит, *Память* завтра начнет всех громить,- а вникать в это будет милиция,- а милиция на стороне *Памяти.* Убийство отца Александра Меня до сих пор не расшифровано.

- Ну, а как ты себя чувствуешь, живя в Германии?

А.Ш. На Западе есть конкуренция всех людей, которая длится всю жизнь и продолжается после жизни. И это хорошо, хотя и жестоко. Потому что вынуждает человека все время оставаться во вздернутом состоянии. Вместе

177

с тем, внешне эта вздернутость - норма, а не крайность.

Вспомним развитие авангарда. Штокхаузен, Ноно, Булез - остались. Но почти нет внимания к Пуссеру, который был на равных с ними. Да, имя остается. Но кто-то мне рассказывал о юбилее Кейджа в Нью-Йорке - был неполный зал. Такая фигура, как Кейдж! Ты понимаешь, что все недолговечно. Я видел его дважды - в Виттене и в Берлине. Это было очень интересно, но набитых публикой залов не было.

- Нет ли у тебя ощущения, что западная публика более рутинная?

А.Ш. Да, я это ощутил. Я невольно, вопреки своему желанию, всегда заражаюсь от публики ее отношением. В 1977 году, в поездке с Гидоном, сидя в оркестре на сцене в качестве клавесиниста, я чувствовал, как публика реагирует на мою музыку. И было ясно, что в сущности вся новая музыка для них - некий монстр. К Стравинскому они вроде привыкли. Но к Шёнбергу, Веберну, Бергу - уже не так. А дальше... Я сразу почувствовал, что на Западе публика менее заинтересована. Здесь, в Москве, проявляя некий энтузиазм, публика прощает композитору свое непонимание. На Западе это невозможно. И

поэтому там более жестокое, но более трезвое суждение. Могут выйти и хлопнуть дверью. Это жестоко, но хорошо: суждение должно быть окончательным. А все, упакованное во внимание, не является окончательным суждением.

- Но это не заставляет тебя писать иначе?

А.Ш. Нет, я с публикой только на концерте - не раньше и не позже. Никаких воздействий на меня каких-либо чьих-либо суждений - нет. Например, Ноно часто негативно относился к моей музыке. Но и это не могло меня переменить, тем более выработать неприятие музыки Ноно.

- Насколько я знаю, ты очень ценишь то, что делает Ноно. Но сам ты никогда ничего подобного не пишешь.

А.Ш. Нет, этого я не делал и не буду делать. Каждый делает то, что он должен делать. Я мог бы придумать себе много очень интересных поворотов. Но придумать головой, сами собой они бы во мне не возникали. Поэтому, если в молодости это неизбежно, и многое в развитии человека определяется не только его натурой, но и внешними воздействиями другого, то для меня во всяком случае это невозможно. Я могу сказать, что кто-то другой пишет лучше, чем я, но я все равно не буду этого делать.

- Но тебя не мучит, что ты упускаешь какой-то резерв развития, шанс открытия?

А.Ш. Нет. В какой-то момент я понял, что всякий - неокончателен. Даже если ты возьмешь Баха, который для меня номер один. Но я не должен подражать Баху... Я не должен никому подражать, я должен оставаться таким, какой я есть... Я понял право каждого оставаться самим собой, невзирая на бесспорное наличие гораздо более значительного. Иначе ты не отойдешь от статуса отражения.

- Но бывают повороты... Например, у тебя после болезни произошел поворот, ты стал писать иначе.

А.Ш. Да, есть, конечно, какой-то поворот. Но каждая ситуация есть по отношению к другой как плюс, так и минус. Если ты в чем-то выигрываешь,

то неизбежно проигрываешь в другом. Поэтому я сначала огорчался, когда что-то терял. А потом перестал огорчаться. Потому что понял: все, что ни происходит в жизни, никогда не идет к совершенству, не достигает совершенства. Оно всегда перемещается от одного пути к идеальному - к другому, но никогда не достигает умножения идеальных качеств.

- По-моему, раньше в твоей музыке было больше внемузыкальных черт.

А.Ш. Ну, программы исчезли. Жанровое? Оно есть в *Пятой*

симфонии (малеровская часть). *Покаянные стихи* - сочинения, более соответствующего месту и жанру, я не писал. В конце *Второго виолончельного концерта* тема взята из фильма *Агония.* То есть, это все сохранилось.

Раньше я сочинял, исходя из сверху видимой формы, постепенно заполняемой деталями, а сейчас я больше сочиняю, исходя из ежесекундно живого момента, который может меняться. Для меня появилось сейчас то, чего я больше всего всегда хотел, но чего не было: появилась

бесконечность каждой секунды. Появилась бесконечность нити. Я знаю, что сочинение формально заканчивается, но в действительности оно никогда не заканчивается. Нет последней точки.

Но все рефлексивные самооценки - это очень опасная вещь. Как только ты от чего-то отречешься, так тебе захочется это сделать. Как только ты сочинение похвалишь, оно тебе может немедленно надоесть. А второе: позволяя себе все это, ты в себя вмешиваешься, делаешь опасную для себя вещь. Ты не должен этого делать.

Я понимаю, почему Шостакович не читал того, что о нем писалось. Он избегал простой раздраженности всем этим - ведь ложь есть всегда, даже в твоих собственных словах. Не найдя точной формулировки, а найдя приблизительную, ты дашь повод развиться чему-то совершенно противоположному тому, о чем ты думал.

- Представляешь ли ты себе сразу инструментовку, когда пишешь?

А.Ш. Все-таки сначала идет работа “над нотами”, а инструментовка... Нет, я не могу сказать, что сочинение изначально задумывается вместе со всеми деталями оркестровки.

- И так - всегда?

А.Ш. Есть исключения: *Pianissimo,* где вообще все очень точно было рассчитано, задумывалось сразу, “в оркестре”.

- Оркестровые составы твоих сочинений - при большом внутреннем разнообразии - в целом все же однотипны, ориентированы на классическую модель оркестра, “имидж” классики. Есть ли неординарные случаи?

А.Ш. Есть “перекосы”. Например, в *Альтовом концерте* нет скрипок. Или, скажем, нестандартный состав *Четвертой симфонии.* Не знаю, может быть, и это ты назовешь “имиджем классики”,- потому что, даже при странных составах, все равно они расшифровываются как тематически трактованный “остаток” оркестра. Даже в *Музыке к воображаемому спектаклю.* Но так

можно прийти к тому, что один солирующий инструмент будет трактоваться как “остаток” оркестра. Я хочу сказать, что происхождение составов - действительно, традиционное, но поворот может выглядеть иначе.

- Мог бы ты написать какое-нибудь сочинение, отойдя от обычного состава твоих оркестровых вещей и разместив музыкантов, скажем, в публике и к тому же соединив это с электронным синтезатором? Что-нибудь в этом духе?

А.Ш. Принципиально я не хочу целым рядом вещей заниматься, но это не означает, что я их отвергаю. Я их отвергаю для себя. Я знаю точно, что электронная музыка - это не мой мир, и я не буду туда соваться. Так же как не мой мир - то, что хорошо получается у Сони или Артемова,- обращение с ударными. Это у меня не получается. Или это не получалось вовсе - как *Жизнеописание* (*Lebenslauf*), или получалось благодаря участию посторонней идеи - как в Трех *сценах*. Я, как видишь, честно пытался. И вот что я тебе скажу: в какой-то степени это типичная черта немецкой музыки и немецких композиторов. И это совершенно против моего желания сказы-

вается во мне. Не в моем воспитании, а в моей сущности. Поэтому я и успокоился. Мои немецкие предки приехали в Россию еще до Моцарта, когда этого еще не было. И тем не менее через двести лет проявляется эта закодированная сущность.

- Сейчас многие пишут длинные композиции, состоящие из немногих звуков. - Кнайфель, Сильвестров, Корндорф. В Москве проводится фестиваль “минимальной” музыки. При всех различиях, все это музыка, которая отрицает развитие. Мог бы ты писать подобную музыку?

А.Ш. Не знаю. Что опыты такие были и продолжались - да, мне бывало интересно это попробовать. В какой-то степени к минимальной музыке примыкают три первых гимна. Но основная линия развития,- не которую я выбрал, но которая меня выбрала,- другая. Когда я с основной линии ухожу, иногда не получается. Меня тянет на основную линию. Так, меня тянет на оркестр или к струнному квартету. Мне жалко, если не будет струнного квартета, а будет один контрабас, который полчаса будет играть что-то чрезвычайно сосредоточенное.

- Это - не твое ощущение времени?

А.Ш. Нет! Я могу на него переключаться иногда. Для меня переключение на другое время это - Эпилог *Пер Гюнта*.

8. Второй виолончельный концерт и Мстислав Ростропович. - Опера Жизнь с идиотом по рассказу Виктора Ерофеева. - Романтическая эпоха и отношение к ней. Джаз и рок.- Владимир Высоцкий.- Юрий Любимов и его театр. -Пиковая дама

- Расскажи о фестивале в Эвиане, где впервые Ростропович сыграл *Второй виолончельный концерт.*

А.Ш. Я в таком месте никогда не был и не знаю, буду ли. Я впервые попал в мир, где музыка - лишь приложение к жизни тех, кто туда приезжает. Это напоминало концерты для секретарей ЦК - хотя совсем в другом контексте. Эвиан - это как будто ты влезаешь во вторую половину XIX века - как бы в Третью империю. Там есть игорный дом вместе с концертным залом (в одном здании). И есть театрик - рядышком - престижный, дорогой и старомодно-запыленный. Там я увидел спектакль-капустник, в котором изображается Большой театр, готовящийся к очередным гастролям,- и какой-то "стукач" следит за действиями всей труппы. Этим спектаклем дирижировал Ростропович...

Курортное место, красивейший городок, роскошный отель. Туда приезжают лучшие музыканты. В данном случае все держалось на Ростроповиче и Стерне. Стерн играет как молодой человек, и в этом смысле он не сравним с Менухиным, который примерно в том же возрасте. Стерн и его жена хорошо говорят по-русски. Характер у него открытый, и он говорит все что думает. Например, мой виолончельный концерт ему не понравился, и он сразу об этом сказал - и в такой обезоруживающе нормальной форме, что мне и в голову не пришло обидеться.

Мы не были на параллельно проходившем конкурсе квартетов, слышали только один из них, под названием *Антон.* Это квартет из русских музыкантов, живущих в Париже. Они очень хорошо играли мой *Третий квартет.*

Были на фестивале и "шикарные" номера. Например, игрался *Концерт для флейты и арфы* Моцарта. Причем, было такое впечатление, что Моцарт начинает говорить по-французски. Играла дама, которую я уже слышал в Вазе, в Финляндии, на фестивале Дмитрия Ситковецкого, - дама шикарная.

По музыкальной части это серьезно и интересно. Был исполнен *Скрипичный концерт* Дютийе. Дютийе не является моим кумиром. Если бы была возможность услышать живьем Мессиана, наверное, это было бы очень интересно. Бывают авангардные композиторы, у которых все авангардное, кроме самого главного...

Ростропович - руководитель фестиваля. Он там выступал больше и чаще всех и в конце сыграл мой концерт.

- Начало твоего *Второго виолончельного концерта* напоминает *Первый виолончельный концерт* Шостаковича - это без всякого намека?

А.Ш. Безо всякого. Я скажу тебе, откуда взялись эти звуки: это расшифровка символов, данных мне поэтом Алексеем Морозом (он живет в Москве). Он мне дал этот набор букв из своих стихов. Просто показывал мне стихи, а меня заинтересовал сам набор букв.

То, как играл Ростропович, вырастало от репетиции к репетиции. Ведь я писал, совершенно не думая о том, удобно или не удобно это будет для виолончели. В итоге он все это выучил. Мы жили на одном этаже, и мы все время слышали, как он занимался. Он говорил, что ничего технически более сложного не играл.

В первом отделении того же концерта он дирижировал *In memoriam,* причем прекрасно дирижировал, все слышал, все понимал. Когда с ним начинаешь говорить, взаимопонимание наступает мгновенно,- он заранее знает, что ты скажешь. То, что концерт технически неудобен, он сказал сразу.

- Тебе показалось, что Ростропович открыт самой новой музыке, что он не остановился на Шостаковиче?

А.Ш. То, что он не остановился на Шостаковиче, видно хотя бы из того, что ему посвящено много концертов,- он играл и Лютославского, и Берио. Я не знаю, как бы он реагировал на концерты Кейджа, Ноно, Штокхаузена или Булеза, если бы они существовали...

- Каким тебе кажется твой *Второй виолончельный концерт* по сравнению с *Первым?*

А.Ш. Он жестче. Так же, как Монолог для альта жестче *Альтового концерта.* Я использовал там тему из фильма *Агония* - она в последней части, в *Пассакалии.* Я тебе не говорил о письме, которое я получил от Ростроповича?

Я тебе сейчас его прочту:

“Дорогой Альфред! Только что прослушал запись Вашего Концерта для альта в блестящем исполнении моего друга Юры

Башмета. Я глубоко потрясен. Мне только что исполнилось шестьдесят, и я не знаю, как долго я еще буду в форме на виолончели. Поэтому поставьте меня вне очереди. Напишите для меня все, что захотите. Этот заказ - официальный, конечно, если Вы его примете. Кроме того, от имени Национального симфонического оркестра в Вашингтоне я прошу Вас написать любое сочинение для оркестра... Я мечтаю - и не отнимите у меня эту мечту - об опере. Пишите

184

ее столько лет, сколько потребуется...”

Для оперы я выбрал рассказ Виктора Ерофеева *Жизнь с идиотом* - мне кажется это идеальным и абсолютно готовым для оперы.

Написано как предисловие к книге рассказов Виктора Ерофеева *Тело Анны, или Конец русского авангарда//Книжное обозрение.* -1989.- 15 декабря.-С. 9

В который раз преподносит непостижимая жизнь этот мучительный подарок? Вероятно, не в первый. Однако и не в десятый. Но только в тот момент, когда вы открываете книгу Виктора Ерофеева Тело *Анны. или Конец русского авангарда,* вы сразу испытываете тот двойной эффект соприкосновения с издавна знакомым, но совершенно небывалым, то потрясение от встречи с адом и одновременно раем, совершающееся внутри каждого из нас, ту абсолютную непостижимость чего-то, казалось бы, совершенно избитого и банального. Не знаешь, от чего задыхаться - от возмущения кощунством сюжетов и характеров (*Девушка и* смерть) или от разреженной атмосферы замалчиваемой, но ясно ощущаемой мученической святости (*Попугайчик*). И вся эта неразгаданность в целом оставляет ощущение полной ясности всех частностей. И притом вам в первую секунду понятно, что вы уже всю жизнь это знаете, хотя никогда об этом не догадывались, и читаете впервые. Все прочитанные и усвоенные оценочные стереотипы немедленно вянут от терпкой атмосферы этой жестокости, почти садистской правды, в своем правдолюбии избегающей грубого правдоподобия и интеллигентной антиинтеллигентности. Да, а где же смысл всего этого? Автор -не знает. Он - не формулирует. Он -писатель, а не сочинитель литературных иллюстраций к осознанным нетленным математическим и моральным законам. А также - историческим и философским. Правда, читателю он известен и в абсолютно противоположном качестве, когда он все знает, все четко формулирует, когда он - критик, причем настоящий, а не

тот, кто сочиняет завистливые доносы по поводу не всегда запуганной историей реальности. Такого совпадения крайностей в одном лице давно не было. Такие фигуры, как Виктор Ерофеев, - редкостная редкость.

1988 *г.*

- Но это невозможно: речь ведь идет о Ленине!

А.Ш. Почему же невозможно? Лицо с бородкой я ни в коем случае выводить не буду. Привязанный ко времени, образ теряет несколько измерений. В рассказе Ерофеева есть сумасшедший сюр и реальная критичность. Последнее меня не интересует, а вот сюр мог бы возрасти. Делать из этого равномерную смесь из разных времен, как, например, в фильме *Покаяние,* мне не хочется. Потому что это несет на себе отпечаток не очень глубоко актуального осознания сегодняшнего момента. Это равномерно критично, но не поднимается до уровня Феллини или Бергмана. И вот если убавить

185

количество вызывающих фраз, то это выиграет по смыслу,- иначе будет слишком привязано к сегодняшнему моменту и через десять лет никому не будет интересно.

- Будет ли главный персонаж - Лениным?

А.Ш. Он должен быть и Ленин, и какой-то лаосский мудрец, его нельзя делать только Лениным,- это все убьет.

Виктор Ерофеев написал либретто. Оно довольно сильно отличается от его рассказа. В частности, - замечательная деталь - введен новый персонаж - Марсель Пруст. Будучи человеком талантливым, Ерофеев сразу почувствовал все оперные необходимости. В частности, повторения - в виде двукратного, трехкратного повторения слова, ситуации. Ведь в опере все, мелькнувшее один раз, не успевает влезть в голову - оно должно закрепиться благодаря повторению. И это повторение может иметь характер капустнический, а может - серьезный. У меня ощущение, что здесь это склоняется к капустническому. Но текст ведь парадоксальный - и потому капустническая драматургия с капустническими повторениями могут оказаться еще более трагичными, чем обычная драматургия.

Бывает так, что абсолютно серьезная вещь теряет свою серьезность А чтобы вновь сделать ее серьезной, нужно чтобы она пару раз покачнулась и как бы провалилась в балаган.

Есть договоренность с театром в Амстердаме. Мне ясно, что это будет камерная опера на огромной сцене. И, соответственно, оркестр будет камерный. Другое дело, что музыканты будут

рассажены далеко друг от друга. То, что я уже проверил в *Третьем скрипичном концерте* и что мне нравится. Сценическое поведение трех персонажей должно быть таким, как будто им очень тесно на очень большой сцене. При этом нет ничего реального, что эту сцену загромождает. Есть только нечто психологическое.

Кроме реальной музыки, которая интенсивно поется, должна быть как бы фонограмма советской жизни - уличного шума, квартирных ссор. Ты был на выставке Кабакова в Нью-Йорке?

- Нет.

А.Ш. Она была уже давно. Вообще я не считаю Кабакова "первым" художником. Я считаю его скорее концептуалистом. На выставке была как бы квартира - он воссоздал идиотскую "советскую" среду. Ты попадаешь в комнату, в которой невнятный гул от соседей, который все время колеблется между скандалом и пьяными объятиями. Слышно, что говорят по-русски, но что - не слышно. Мата не слышно, но нечто не грани.

Вот нечто подобное должно прорываться в паузах в *Жизни с идиотом.* Как только трое уснули после очередного витка,- должен активизироваться шум соседей. Я собираюсь сказать Кабакову, что эту идею заимствую у него.

- Какой же материал - музыкальный - будет в *Жизни с идиотом?*

186

- Пародийный?

А.Ш. Мне ясно, что если это делать с кривлянием, -то этим никого уже не заинтересуешь. Я пока только представляю Во *поле береза стояла* - этим должно закончиться.

Мне кажется, что необходима музыка, не дающая ни секунды покоя Как музыка *Лулу* - это идеально то, чего бы мне хотелось. В *Лулу* потрясает одна особенность: сценический, событийный уровень - падает. Из "средней" среды он вдруг "обваливается", и третий акт вообще происходит на помойке, с проституткой и черт знает с чем. Но музыкальный уровень -вырастает. Третий акт - черт знает какие события - и божественная музыка. И вот это - убедительнее всего. А если бы Берг растратился на мелочные сюжеты, он все бы загубил. Мне надо помнить об этом.

188

- Интересовала ли тебя романтическая эпоха, как ты ее воспринимаешь? Ведь сегодня романтизм воспринимается иначе - как стремление к чему-то неканоническому, не скованному правилами. Есть ли след романтической эпохи в твоей музыке? Не секрет, что многие считают ее продолжением

позднеромантической, в частности, малеровской традиции.

А.Ш. Интерес к романтизму был. В частности, была большая зависимость психики от Рахманинова, еще до консерватории.

Увлечения Шопеном я не испытывал. Увлечение же такими именами, как Вагнер или Малер, - было, и сегодня, чем больше я знаю музыку Малера, тем больше я ее люблю. Вагнер - это нечто более высокое, чем Малер, но менее дорогое.

189

В принципе все эти слова - классицизм, романтизм - вещь чрезвычайно неточная. В этом смысле романтизм был, есть и будет,- перерождаются лишь формы его существования, но не он сам. Так же как и сто пятьдесят лет назад, рождаются люди, предрасположенные к фантастике, к эмоциональной открытости,- и другие, более рациональные, склонные к концепционности. И люди разных типов продолжают существовать. Другое дело, что в определенное время один эмоциональный тип начинает как бы временно преобладать над остальными. Но это преобладание не окончательное, поверхностно-кажущееся. Все продолжает развиваться.

Ничего критического в адрес романтизма я не могу сказать, хотя и понимаю, что это немножко другое, чем то, что я делаю.

- Другое - по отношению к человеку? В чем - другое?

А.Ш. Я бы мог заподозрить некоторые романтические черты в своей музыке - кульминации, столкновение громкого и тихого. Или опора на прошлое, коллажно-цитатный принцип. Ведь и цитируемые романтиками примеры -это примеры из музыки преимущественно не романтической, более ранней.

- В *Пятнадцатой симфонии* Шостакович вдруг взял и процитировал тему судьбы из вагнеровского *Кольца* - могло бы такое случиться в твоей музыке?

А.Ш. *В* принципе могло бы. Причем, в *Первой* симфонии у меня цитируется все. В *Третьей симфонии* есть приближение к логике и форме романтической симфонии. И в этом смысле я не связываю себя терминологически с какой-то определенной эпохой. Мне “можно” все, что мною органично ощущается.

- В таком случае, ощущаешь ли ты органично романтическую музыку или поэзию немецкого романтизма,- можешь ли ты читать ее с удовольствием?

А.Ш. Я могу, например, относиться со смешанным чувством к Жан-Полю -он обращен вроде к доромантическому миру, увлечен терминологической игрой,- и вместе с тем он романтик. По отношению к нему у меня ощущение его некоторой “запыленности”. А вот Гофман - вечно живой. Такие фигуры не тускнеют. Я сейчас и к Шопену лучше отношусь, чем раньше. Я

понимаю, что это абсолютно живая фигура, не уничтоженная никакими подражаниями.

- Это, может быть, потому, что ты видишь в нем больше, чем мы привыкли видеть за “штампом” по имени Шопен?

А.Ш. Я думаю, что мне удалось вообще от гипнотизирующего воздействия штампов уйти. Может быть, окончательно я и не ушел, но ушел больше, чем раньше. У меня поэтому ощущение вечной молодости Моцарта или Шопена - есть. Ведь художники, композиторы, писатели оцениваются нами как бы бессознательно по возрастному принципу - не по тому, сколько дет они прожили, а по тому, не постарела ли их музыка. Скажем,-.музыка Баха -это музыка абсолютно взрослого человека. А музыка Моцарта - гениальнейшая музыка, но музыка молодого человека. Он как бы прорывался далеко

вперед самого себя, но все же остался молодым. Музыка Вагнера - это абсолютно не молодая музыка. А музыка Малера - это музыка на стыке молодости и зрелости.

Сравним музыку Берга и Веберна - независимо от числа прожитых каждым лет. Музыка Берга осталась молодой. А музыка Веберна никогда не была молодой.

Музыка романтизма выигрывает у молодых - в этом смысле - людей, у Шуберта, например, который одной ногой уже романтик. Для меня Шуберт - чистейший романтизм. А музыка Вебера, который едва прожил сорок лет, - прекрасна, но уже не так чиста, душновата. А Шуман - это человек, который вообще как бы жил в очень душной, накуренной комнате, с синим дымом. Вся музыка, им написанная, это музыка человека сорока-пятидесяти лет, музыка явно немолодого человека.

Каждый композитор не молодеет и не стареет. Он имеет всю жизнь один возраст. Брамс не был молодым. Точно так же как и Брукнер -наивный, высмеиваемый при жизни - не был молодым. Бетховен, конечно, был абсолютно зрелым, изначально взрослым, - я его не вижу молодым.

- В твоей музыке очень много общих черт с Малером. Не возникало ли чувства отождествления себя с ним?

А.Ш. Нет. Я хотел, чтобы было много общего. Но для меня это настолько огромная фигура, что я не могу себе даже позволить прислониться к нему.

- Но этот композитор все-таки, наверное, ближе всего к тому, что ты делаешь?

А.Ш. Может быть, хотя есть и многое нас разделяющее, - что есть у Малера и чего почти нет у меня. Например, все эти гениальные как бы народные песни - *Песни странствующего*

подмастерья, Волшебный рог мальчика. Я могу только плакать, что мне этого не дано.

- А как бы ты свой возраст определил? Видишь ли ты себя молодым?

А.Ш. Лучше себя не определять, - говоря о себе, тут же наносишь вред.

- У тебя есть сочинение, написанное по эскизам юношеского *Фортепианного квартета* Малера.

А.Ш. Да, оно для такого же состава, как и у Малера. Но тема Малера появляется в самом конце. Появляется и останавливается. И тема - точно такая же, как и у Малера, - незаконченная. Она будет проясняться на ходу.

- А Малер написал только одну часть?

А.Ш. Он написал только первую часть целиком. А от второй части - лишь несколько тактов. Но тема совершенно гениальная. Это Малер, который узнается с первого такта, а ведь написано в шестнадцать лет! И ни на что не похоже. Модуляция из соль минора в ля мажор, а потом в ля минор -настолько нестандартно! Первую часть, написанную Малером, я вообще не трогал, да она мне и меньше нравится.

- Кроме того, это сочинение в оркестровой версии стало второй частью *Четвертого concerto grosso/Пятой симфонии.* Ты рассматриваешь ее как медленную часть симфонии?

А.Ш. Нет, это скорее скерцо-колыбельная.

- А почему вдруг возникла идея написать сочинение с двойным названием *Concerto* grosso/Симфония?

А.Ш. Я все время почему-то возвращаюсь к этим двум формам. Они для меня - и нечто схематическое, но, с другой стороны - и проявление каких-то железных закономерностей. Это не каприз каждый раз, но реальные обстоятельства внутреннего мира.

- Не проявляется ли в обращении к жанру concerto grosso твое стремление всегда иметь два разных плана в музыке - как бы план индивидуальности и план (фон) толпы?

А.Ш. В каком-то смысле ты прав. Я скорее представляю себе область искусственной культуры. Когда я слушаю фонограммы, записи с концертов, я чувствую дыхание зала - этих тысяч, которые слушают. Во всей атмосфере концертного зала я вижу какой-то гигантский музей, в котором сидят десятки тысяч людей. Но это - уже не сегодняшняя реальность.

Другая сфера, которая для меня важна, - это сфера внутреннего мира. То, что говорят нервы, сознание, подсознание. Не только то, что словами описывается, но и то, что можно

ассоциативно о музыке сказать или даже подумать. Таким образом, две сферы: внешняя музейная - и внутренняя.

И как чужая сфера, приходящая в музей из внешнего стандартного мира, - все эти псевдоджазы, рокообразное что-то, - я не убежден, что оно вообще живет... Оно живет, конечно, - есть замечательные концерты. Например, недавно - концерт Дейва Брубека. Но все это как бы не консервируется. Консервируется только в записи, а не в тексте. Это музыка, которая имеет преходящую, а не остающуюся реальность. Поэтому для меня академический жанр с записью нот пока на первом месте. Тот же, который "без нот" или с условными нотами, - вроде бы и сулит расширение в сферу нестабильного и неокончательного, но все же еще не может переступить эту небольшую грань. Но, даже независимо от этого, мне уже поздно идти в этот мир - и по возрасту, и по тому, чем я занимался.

- Ты к рок-музыке отрицательно относишься в принципе?

А.Ш. Нет, не просто отрицательно... Я считаю, что свое особое место у нее есть, и это нужно. Но вот было всеобщее увлечение опереттой и Иоганном Штраусом. Но это прошло: оперетта и Иоганн Штраус не исчезли, но и не затопили все остальное. Нашлось оптимальное решение. Правда, в то время не было радио и такой массовой истерики, но тоже могло казаться, что это несет в себе конец серьезным жанрам.

Потом был джазовый "накат" где-то в двадцатые годы. Всеобщее джазовое увлечение. Если играли приближающуюся к джазу музыку из *Трехгрошовой оперы,* то даже Клемперер за это брался. И казалось, что джаз вот-вот... Но этого не произошло. Взаимовлияние было, но суммарного увлечения не случилось.

192

Из интервью - А, Медведев: *Нужен поиск. нужны* изменения *привычного//Советский джаз.* - М., 1987. С. 68-69

Джаз многому учит. Он освобождает мышление музыкантов от закосневших догм и шаблонов. Джаз многое открывает и "разрешает", как бы подталкивая нас ко всякого рода поискам, изменениям привычного. Раньше мне казалось: в искусстве композиции важно прежде всего как произведение сделано, важно совершенство выполнения художественного плана. Я плохо представлял возможности, скрытые в самом процессе создания и интерпретации музыки, недооценивал значение ошибки, отступления от правила. Теперь я понимаю, что "ошибка" или обращение с правилом на грани риска и есть та зона, где возникают и развиваются животворные элементы искусства.

Анализ хоралов Баха выявляет множество почти нарушений

строжайших в ту пору гармонических правил. Но это совсем не нарушения! Озадачивающие наш слух приемы баховской полифонии как раз и находятся на грани нарушений. Они имеют свое оправдание в контексте самой музыки, прежде всего в ее интонационной основе. Математики, решая некоторые уравнения, вводят так называемые “ложные цифры”, которые, уничтожаясь по ходу решения, помогают в итоге найти верный результат. Нечто подобное происходит и в творчестве. Ошибка (вернее то, что мы по инерции считаем ошибкой) в творчестве неизбежна, а иной раз - необходима.

Для образования жемчужины в раковине, лежащей на дне океана, нужна песчинка - что-то “неправильное”, инородное. Совсем как в искусстве, где истинно великое часто рождается “не по правилам”. Примеров тому множество.

Лето 1984 *г.*

Сейчас - третья такая волна. И это тоже отпадет. Рок - у него будет свое дело, у джаза - свое, у оперетты - свое, все будет продолжаться. Но я не считал бы, что рок несет с собой уничтожение чего-то.

- Видишь ли ты в роке элемент болезненности?

А.Ш. Да, конечно. Хотя в роке - много интересного. Но я уже просто не могу видеть по телевидению все эти кривлянья - такое экстремальничанье, когда ничего экстремального нет. Это уже невыносимо.

- Как ты оцениваешь то, что происходит с Владимиром Высоцким после его смерти, с его песнями - этот фантастический рост популярности?

А.Ш. Я считаю, что Высоцкий был одной из пяти примерно фигур... Но именно на него легла тяжесть, которая могла бы лечь и на Булата Окуджаву, и на Новеллу Матвееву, о которой сейчас мало говорят. Тяжесть легла на Высоцкого не только потому, что он рано умер и сразу стал легендой, но и потому, что именно в .нем было больше всего “центральных” качеств.

Примеров - нотных, - которые иллюстрировали бы это, ты не можешь назвать. Но чувствующим сознанием ты замечаешь - дело не в элементарных нотах. Ты думаешь о его голосе, о том, как он интонирует слова, как

он распевает согласные, как согласуется ритмика слов с ритмикой стандартного аккомпанемента. У него есть песни с очень хорошими мелодиями. Например, песня про волка. Или песня, где появляется птица Алконост... И ты замечаешь, что это -

не обычный его интонационный уровень, а тот, следующий, - куда он лишь иногда выходил. И в этот уровень не выходил Окуджава.

Чувство слышания в этом жанре - при всей видимости грубых деталей, - чувство чего-то неокончательно формулируемого, неопределимого, не дающегося в слово, неназываемого, но существующего, - вот это есть у Высоцкого в максимальной степени.

Другое дело - этот невыносимый, чудовищный бум вокруг его имени сейчас.

Я не собираюсь теперь становится его другом и замалчивать то, как критически он порой относился к тому, что я делал.

- Ты говоришь, что тебя интересует искусственная культура. А у Высоцкого разве есть такая культура - или же только тоска по ее отсутствию? Ты бы стал слушать его песни постоянно?

А.Ш. Нет, не стал бы. Но есть Высоцкий как музыкальная ценность - и есть Высоцкий как надмузыкальная ценность. Как человек он интересен. Высоцкий - не единственный пример. У меня в какой-то степени такое же отношение было и к Андрею Волконскому, и к Арво Пярту. То есть, к тем людям, у которых были выходы в немузыкальную сферу, некие “завихрения”. Например, Волконский со всеми прощается и “уходит в монастырь”. Или вдруг - дагестанская сказительница в его *Жалобах Шазы.* Или сочинение, написанное им для какого-то иранского исполнителя... Мне это было чуждо, но как человек он этим же становился для меня интереснее.

Высоцкий - это для меня прежде всего Юрий Петрович Любимов. Именно через Любимова у меня возник контакт с этим миром.

- Значит, Любимов был звеном, который соединил тебя - и довольно чуждый тебе мир?

А.Ш. Юрий Петрович сам был чуждым для меня миром. Долго я не мог понять его интереса к таким людям, как я. Отношения с ним начались с того, что я ходил в Театр на Таганке смотреть спектакли по протекции Юрия Буцко. Не помню, что я там смотрел, кажется, *Пугачева.* Контакт с Юрием Петровичем был очень холодным. Таким был он тогда: формально разговаривающим, но как бы отсутствующим.

И только потом установился совсем иной с ним контакт. Мне позвонили из театра и сказали, что он заинтересован в том, чтобы я написал музыку к спектаклю *Турандот* по Брехту. Это было, по-моему, в 1973 году. Начали репетировать, я ходил к нему домой с набросками. Помню - один раз - он тогда еще жил напротив американского посольства - пришли также

Высоцкий с Мариной Влади. Отношение было - со стороны Высоцкого и со стороны Юрия Петровича - ироническое ко мне, как к “академическому” музыканту.

Потом, что было очень важно, Любимов пригласил для участия в этом спектакле Бориса Слуцкого. И Слуцкий написал специально стихи для многих номеров, а я написал на них песни.

- А где сейчас эти ноты?

А.Ш. Они должны быть в Театре на Таганке, вместе с фонограммами. И вот *Турандот* вдруг закрыли. Закрыли потому, что протестовала вдова Брехта - пришел ее официальный протест. Я был вновь приглашен, когда Любимов начал ставить *Ревизскую сказку,* примерно в 1975 году.

- Значит, первой совместной работой с Любимовым стала Турандот?

А.Ш. Да, но она была прервана, сделана только наполовину.

- Чувствовал ли ты тогда какую-то общность с Любимовым или он

оставался чуждым для тебя человеком?

А.Ш. Я все время думаю, и не могу понять, почему Юрий Петрович обратился именно ко мне,- мне это напомнило историю с Ларисой Шепитько. То есть случай, когда ты имеешь дело с экстремально противоположным психологическим типом (а она была человеком совсем иной породы).

- Но обладающим, быть может, большей культурой, нежели Высоцкий?

А.Ш. Нет, извини! Высоцкий обладал гораздо большей культурой, чем персонажи его песен. Ведь этот персонаж, этот жлоб -это не Высоцкий. А Высоцкий был Гамлет, он это все понимал и чувствовал.

Лариса Шепитько всегда говорила очень интересно. Но речь ее была простой и не свидетельствовала о какой-то терминологической искушенности. Были важны не слова, которыми она пользовалась, а то, что она говорила. И тут она как бы поднималась над собой. Это интересно, когда человек над собой поднимается: он в принципе вроде как все. Но в каких-то ситуациях он становится больше, чем все. И это было присуще Ларисе Шепитько в очень большой степени.

Так же и Юрий Петрович Любимов: весь духовный мир он воссоздавал не словами, не терминологией. Он жил в нем! Он мог оговариваться, мог безграмотно писать, но это не имеет значения, потому что весь нецивилизованный план, идущий от него самого и словами недистиллированный,-он неизмеримо выше. И это сказывается в каждом его решении. Приходя на репетиции, я всякий раз поражался своего рода “беспомощности” того, что он

говорит. А в итоге - получалось! Не сказанное словами оказывалось сказанным. И это то же, что у Высоцкого в песнях. Сравни, слова, с которыми Любимов обращается к актерам, и тексты песен Высоцкого, -это примерно один уровень высказывания. А результат - совсем другой уровень, и это их роднит.

- И все-таки постановки Любимова, по-моему, не должны были тебя убеждать, - уж очень несходны ваши позиции.

196

А.Ш. Как сказать!

- Ну, скажем, *Мастер и Маргарита* нравилась тебе?

А.Ш. Нравилась. И вот почему: ведь самое трудное, что можно себе представить, - получилось: Христос. Несмотря на все недостатки, что-то необъяснимое эта роль в себе содержала. Это - вышло. И Маргарита, несмотря на все актерские недостатки, была Маргаритой. Мастера в общем не было. Как нет его и у Булгакова.

- Ну да, все вокруг Мастера...

А.Ш. Замечательно вышел Понтий Пилат. Не говоря уже о всей дьявольской команде.

- Да, она вышла, но лишилась чего-то трансцендентального.

А.Ш. Да, второго плана нет. А тот, первый, - есть. Конечно, всегда есть потери. Но из существующих воплощений - это самое оптимальное.

- Мне кажется, то, что могло бы объединить вас с Любимовым, -это чувство напряжения, необходимое для искусства. Ведь в твоей музыке постоянно ощутимо это напряжение. Нерв. Напряжение, связанное и с социальными моментами жизни.

А.Ш. Я думаю, что люди сходятся и находят контакт друг с другом по совершенно нелогичным и странным признакам.

- В каком году началась история с постановкой *Пиковой дамы в* версии Юрия Любимова с твоим участием в Париже - история, которая закончилась столь громким скандалом в связи с публикацией статьи, а точнее пасквиля Альгиса Жюрайтиса *В защиту "Пиковой дамы" в* газете *Правда?*

В защиту Пиковой Дамы

Готовится чудовищная акция! Ее жертва - шедевр гения русской музыки П. И. Чайковского. Не в первый раз поднимается рука на несравненное творение его - *Пиковую даму.* Предлог - будто либретто не соответствует Пушкину. Эдакие самозванцы, душеприказчики Пушкина. Какая демагогия! Ведь даже детям известно, что либретто оперы не может точно соответствовать оригиналу: поэма или роман - это одно, а либретто - это совсем

другое... Подобную вивисекцию можно проделать, к примеру, и с гениальнейшим творением Верди *Отелло*... Прекрасный повод обвинить либреттиста Бойто в искажении Шекспира, пригласить какого-нибудь авангардиста-композиторишку, чтобы дописать и исправить Верди...

Придет ли кому-нибудь в голову (разве только сумасшедшему) под тем или иным предлогом переписать Рафаэля, да Винчи, Рублева, улучшать помпейские фрески, приделать руки Венере Милосской, исправить Адмиралтейство или храм Василия Блаженного? А ведь затея с оперой Чайковского - то

197

же самое. Допустить это - значит дать индульгенцию за разрушение великого наследия русской культуры. Допустить это - значит благословить крестовый поход на то, что нам свято. Ведь следующей жертвой, очевидно, будет *Евгений Онегин* Чайковского, ибо там тоже "несоответствие" с Пушкиным. А дальше...

Утверждение, будто П. И. Чайковский был недоволен либретто своего брата Модеста, является чистейшей фальсификацией. Если бы его не удовлетворял текст, то вряд ли одним дыханием, за сорок дней с небывалым вдохновением, восторгом и слезами был бы написан этот шедевр оперного искусства. Чайковский пережил, выстрадал каждый такт, каждую ноту этого потрясающего творения. Он рыдал и ликовал...

Он был уверен, что написал хорошую вещь. Так кто же дал право любителям зарубежных сенсаций под ложно сфабрикованным предлогом "осовременивания" классики истязать, уродовать эту гениальную музыку и тем самым четвертовать душу Чайковского, породившую ее?! Мог ли думать Петр Ильич, когда теплыми флорентийскими ночами трепетал от нахлынувшего вдохновения, что его любимое детище, вершина оперного жанра, как мы справедливо считаем, будет превращено в американизированный мюзикл? Мог ли он допустить, отдавший всю жизнь свою до последней капли любимой России, что падет жертвой "новаторов"? Вся опера перекорежена... В изумительной сарабанде теперь будет петь мужской хор на текст "тра-ля-ля-лям, нам, нам, нам, нам"!... Характерно, что выброшено все, связанное с русским фольклором и поэзией народного быта, воспетыми Пушкиным. Хочется спросить у этих "новаторов": вам не нравится работа братьев Чайковских? В чем же дело? Возьмите поэму Пушкина и напишите оперу по вашему представлению. Создавайте. Посмотрим, что из этого выйдет. Но не разрушайте созданное! Не паразитируйте на живом, совершенном организме.

Разве позволительно советским гражданам устраивать

средневековое аутодафе над обожаемым советским народом, любителями музыки всей земли Чайковским, выступая в роли инквизиторов? Разве пристойно предавать нашу святыню ради мелких интересов дешевой заграничной рекламы?..

Это преднамеренная акция разрушения памятника русской культуры... Не проявили ли соответствующие органы попустительство этому издевательству над русской классикой? Все, кому дорого великое наследие русской культуры, не могут не протестовать против безнравственности в обращении с русской классикой и не осудить инициаторов и участников издевательства над шедевром русской оперы.

Альгис Жюрайтис. **Народный артист РСФСР, дирижер Большого Театра СССР, лауреат Государственной Премии СССР**

Правда.**- 1978.- 11 марта. Перепечатано с сокращениями из публикации в журнале *Огонек.* - 1989.- № 9.- С. 20-21**

198

А.Ш. Она началась летом 1977 года. Мы встречались с Геннадием Рождественским, Юрием Любимовым и Давидом Боровским, художником спектакля. Когда оговорили план, я принялся за клавир. Весь клавир я сделал дважды. Один экземпляр остался у меня дома, а второй отдал в Министерство культуры (когда разразился скандал, его оттуда передали в Театральный музей имени Бахрушина). Боровский сделал декорации, которые так и остались в парижской опере.

Сначала Министерство культуры решительно осудило нас. Потом вдруг все было восстановлено, и я никак не мог понять, почему. Оказалось, только для того, чтобы как следует “вдарить”, чтобы было за что бить. И “вдарили” - чуть позднее.

Осенью я уехал на гастроли с Гидоном Кремером в Германию и Австрию. Потом подъехал в Париж, где состоялся предварительный показ. Директором парижской оперы был тогда Рольф Либерман. Обращался он со всеми довольно бесцеремонно, но в итоге все же встал на сторону Любимова.

Вообще, я не могу сказать, что все французы так уж безоговорочно это поддерживали. Так, в частности, пианистка, жена Николая Гедды, русская,- была против, ей этот замысел явно не нравился. Но благодаря поддержке Либермана это все же было принято к постановке. Я оставил там клавир, куда внес все намеченные сокращения, повторения. И все, что Жюрайтис написал, он написал на основании этого рабочего клавира, самовольно взятого им из библиотеки оперы. Я уж не говорю о

том, что не было еще ни одной репетиции,- все могло еще множество раз измениться по ходу разучивания.

А когда мы приехали в Москву, разразился скандал - через три месяца. - 11 марта 1978 года в *Правде* появилась статья Жюрайтиса. В журнале *Огонек* (9 февраля 1989 года) опубликовано довольно много документов и подробностей, связанных с этим скандалом. Но я никогда не забуду дня появления статьи Жюрайтиса в *Правде* -повеяло тридцатыми годами, и лексикон автора был соответствующим. Работая в Большом театре, я хорошо знал Жюрайтиса и даже дружил с ним, считая его умным и талантливым человеком. После этой публикации я, как и многие другие, вообще перестал замечать его.

Рождественский рассказывал мне, что Жюрайтис, находясь в Москве и будучи вроде бы в весьма дружеских отношениях с Геннадием Николаевичем, даже не позвонил ему перед выходом статьи. Не найдя в себе достаточного мужества, он попросил кого-то из знакомых сообщить Рождественскому по телефону о написанной им статье.

Хорошо помню совершенно неожиданное появление Жюрайтиса в театре, приехавшего из Парижа, где он находился тогда на гастролях, и - как я понял позднее - привезшего свою статью. Стоя в коридоре театра, он громогласно ругал новую версию *Пиковой дамы*

199

Любимова - Шнитке - Рождественского, с которой ему якобы удалось познакомиться в Париже. Вокруг него собралась целая толпа любопытных.

Интересная деталь: Жюрайтис приехал тогда в Москву на новом автомобиле, который он только что купил в Париже. Совершенно очевидно, что такой неожиданный и краткий приезд в Москву - был специально санкционированной где-то в верхах оплаченной командировкой по доставке статьи.

А.Ш. Что могло стоять за этим? Я уже тогда догадывался. Стоял за этим не кто иной, как Суслов, со всеми его закулисными махинациями. Ведомство Суслова поддержало всю эту интригу.

И появилась компания, которая - уже по личным причинам - взяла это на себя и провела в жизнь. Жюрайтис был недоволен, когда Рождественский получил Ленинскую премию за постановку *Спартака а* Большом театре (Жюрайтис долгие годы также дирижировал этим спектаклем в Большом театре).

За Жюрайтисом стоял мой коллега Вячеслав Овчинников, который за несколько месяцев до статьи Жюрайтиса как бы сочувственно спрашивал меня о проекте *Пиковой дамы* с

сокращениями. Степени его участия я не знаю, но что он участвовал, - это для меня несомненно.

- Большое впечатление на непосвященного читателя статьи Жюрайтиса произвело и то, что он написал о “новом” инструменте, якобы введенном тобой в оркестр, - чембало (я думаю, он специально не использовал общепринятое название инструмента - клавесин, заменив его непонятной для многих транслитерацией итальянского имени). Это было, конечно, очень эффектной деталью его статьи. На самом деле, ведь чембало должно было звучать лишь в интермедиях, как фон для рассказчика, читавшего отрывки из *Пиковой дамы* Пушкина в переводе Мериме по-французски. Что конкретно было сделано тобой в этой версии *Пиковой дамы? Лишь* эти интермедии для клавесина, написанные на темы оперы?

А.Ш. Интермедии, сокращения, перестановки. Мы договаривались, что вся опера поется по-русски. И только во время “стоп-кадров” будут читаться отрывки из повести Пушкина в переводе Мериме. Таким образом, не понимающий русского языка человек все равно будет регулярно извещаться о происходящем. Не говоря уже о том, что в операх все равно либретто прочитывается как приложение к программке. И во время этих “стоп-кадров” должна была звучать музыка для клавесина - то есть только что прозвучавшие в оркестре темы оперы.

Мы не столько “издевались” над Петром Ильичом и Модестом Ильичом, как написано в “рецензии” Жюрайтиса, сколько восстанавливали Александра Сергеевича. Например, сцена на балу. В варианте 1977 года она выглядела как иносказательное, неизобразительное изложение всей оперы. Была попытка приблизить эту сцену по функции к “мышеловке Гамлета”. Пастораль сохранялась, но приобретала странный смысл. В нее

вводились речитативы Германа из других сцен оперы. Конечно, это было не то, что написано у Чайковского, хотя все ноты Чайковского оставались. Ни одной ноты не было досочинено.

- Правда ли, что все должно было начинаться с последней картины в игорном доме?

А.Ш. Да, это правда, потому что предполагалось единое решение: все начиналось с роковой целотоновой сферы - “Тройка, семерка, туз” (и ею же заканчивалось), а потом уже начиналась опера. Герман же не погибал, - но, как это у Пушкина, оказывался сумасшедшим в игорном доме. Фразу “Мне больно, больно,

умираю” должен был поэтому исполнять кларнет. Герман не пел ее. И, если не ошибаюсь, Лиза тоже не топилась. Ведь у Пушкина она выходит замуж. И это гораздо более жестоко и страшно. В свое время, когда *Пиковую даму* ставил Мейерхольд, он многое изменил. Поэтому все то, что Жюрайтис навязывал нам в своей статье в качестве нашей вины, лишь возвращало нас к Мейерхольду и Пушкину.

А то, что Жюрайтис написал в отношении абсурдного текста хора, якобы введенного нами в *Сарабанду Пасторали,* - это полный бред, который, естественно, для читателя звучит совершенно дико. На самом же деле предполагалось, что только в одном такте хор подпоет оркестру, - но в итоге, в процессе работы мы и от этого отказались. Вообще, я написал тогда, в 1978 году, статью, в которой не было даже упоминания о Жюрайтисе, но были разумные объяснения, почему все это было сделано и с какой точки зрения. Я написал эту статью по предложению французов, которые собирались ее напечатать. Но я сам воспрепятствовал изданию, потому что понял, что в такой ситуации это дало бы слишком много неприятностей. Статья не напечатана*.

- *Пиковая дама - в* той, запрещенной в 1978 году версии,- вновь ставится в 1990 году в Карлсруэ?

А.Ш. Мне ничего делать не пришлось. Ноты того, что мы сделали в 1977 году, у Любимова были. Количество изменений уменьшилось, потому что отпала идея соединить музыку *Пасторали* с речитативами Германа из разных сцен оперы. Остался только один кусок из *Пасторали,* который не доходит до конца, и несколько заключительных тактов играет клавесин. И играет он музыку из следующей, Четвертой картины. Таким образом, мелочных вставок и коллажей не стало.

В Карлсруэ это делается с Василием Синайским. Я не хочу ехать на премьеру еще и потому, что знаю: когда сидишь рядом с Юрием Петровичем на репетициях, то все время что-то приходится менять ежеминутно. А так - мое отсутствие будет его формально сковывать. Кроме того, у меня есть суеверное ощущение по поводу этого сюжета, и я с Пиковой дамой не хочу больше никогда иметь дела.

---

* Статья была опубликована в буклете постановки *Пиковой дамы* в Карлсруэ на немецком языке и в журнале *Музыкальная жизнь* (1991.-№ 6) - на русском.

Как и всякое искусство, догоняя реальность в бесконечном стремлении к достоверности, опера в своем развитии отбрасывает одну условность за другой. Но именно вчерашние достижения реализма, из реальности почерпнутые и такие жизнеподобные, сегодня каждый раз оказываются более лживыми, чем давно узаконенные условные приемы, ибо вместе с ними в искусство проникает опасность натурализма, то есть внешнего реализма. Давно ли - всего сто лет тому назад -в борьбе с бутафорской ложью “большой оперы” возник оперный реализм, а сегодня уже невыносимы эти достоверно жестикулирующие певцы и “реалистически” пестрые толпы хористов. Сегодня *Волшебная флейта* и *Орфей* более достоверны (и, следовательно, в подлинном смысле реалистичны), чем *Кармен* и *Аида. Пиковая дама* Чайковского гениальна в психологической достоверности характеров, здесь все правда - кроме внешних элементов реализма*. Что же относится здесь к внешнему реализму и не имеет отношения к правде? Это (прежде всего и почти исключительно это) - толпа:

1) Толпа фальшиво-нейтральная (хор гуляющих в 1 картине, няньки, дети, гувернантки и прочие необязательные персонажи).

2) Толпа фальшиво-заинтересованная (девичий хор в комнате Лизы, хор напуганных грозой посетителей Летнего сада).

3) Толпа фальшиво-фальшивая (бальные гости, хор пастухов и пастушек в пасторали).

В первых двух случаях фоновой необязательности персонажей соответствует стереотипная жанровость музыки: перечисленные музыкальные “номера” не принадлежат к лучшим страницам партитуры, это - жанровая дань оперному реализму внутри психологической драмы. Эти номера могут быть просто выпущены без ущерба для музыки и с пользой для драматургии - так мы (то есть, дирижер, режиссер, художник и я) и поступили, за исключением двух случаев (хор застигнутых грозой в 1 картине и хор певчих в 3 картине), где мы сохранили музыку, но изменили текст: хор поет не о погоде и бальном политесе, а о карточной игре, то есть теме, действительно всех в опере волнующей.

Но в третьем случае - интермедия *Искренность пастушки в* 3 картине -музыка восхитительна. Однако эта пастораль вовсе не нужна опере. Она, скорее всего, выполняет традиционную функцию балетного дивертисмента во II акте оперы, не более. В лучшем случае это оттеняющее драму идиллическое пятно, лишенное не только драматургической, но и сюжетной мотивировки. Ведь у каждого явления не одна, а несколько мотивировок, на пересечении которых оно лишь и может

появиться достаточно убедительно. Дополнительная мотивировка могла бы возникнуть, если бы вставная пастораль каким-то образом содержала в себе всю формулу целого (как “мышеловка” в *Гамлете*) или хотя бы какую-то сюжетную аналогию. Но этого нет -ведь невозможно отождествление Германа и Миловзора! Для того, чтобы это отождествление могло возникнуть, пастораль нуждалась в переосмыслении, ее чудесная и наивная музыка должна была приобрести дополнительный аллегорический смысл. Для достижения этого пришлось:

_____

* Никто не покушается на реализм в широком смысле, то есть соответствие реальности, -имеется в виду реализм в узком смысле, делающий ставку на буквальное жизнеподобие в ущерб правде целого.

1) Пропустить ее через болезненное сознание Германа, сделать ее галлюцинацией, предчувствием.

2) Сохранив все музыкальные темы пасторали, компилятивно сопоставить их в параллельном монтаже со зловещими темами 4 картины.

3) Поручить роли пасторали основным действующим лицам оперы (Лиза -Прилепа, Графиня - Миловзор, Елецкий - Златогор)*.

Естественно, что пропущенные нами жанровые номера, хотя они музыкально и менее привлекательны, выполняли в опере определенную полезную драматургическую функцию - они создавали необходимую разрядку. Выпуская их и сгущая таким образом напряжение, мы рискуем переутомить зрителя. Но вводимые режиссером текстовые интермедии (чтение отрывков из повести Пушкина в переводе Мериме, сопровождаемых темами оперы на клавесине) возьмут эту функцию на себя - разрядка возникнет, но разрядка не живописно-развлекательная, а разрядка графически-строгая (с мгновенным перенесением из накаленного вокально-оркестрового акустического мира в холодную клавесинно-речевую информативную среду). Косвенным последствием этого будет также заострение акустического рельефа целого. Обычно относительно равномерное звучание полного оркестра в опере XIX века напоминает некий поток лавы, своей раскаленной ровностью исключающий все акустические перепады (столь прекрасные в опере XVII-XVIII веков, когда вокально-оркестровые номера чередовались с речитативом secco или просто с разговором). Стремление современных оперных композиторов к камерной детализации партитуры как раз и приводит к заострению акустического рельефа, напоминающего теперь уже не

волнообразный поток, а зигзаг осциллограммы. Нам пришлось достигать этого, не трогая самой партитуры - лишь сопоставляя полнокровное оркестровое звучание музыки Чайковского с клавесинными цитатами из нее.

Для заострения акустического рельефа оперы вводится также система микрофонов, расставленных среди хора и позволяющих мгновенно выхватывать отдельные голоса из ровной хоровой массы. Может быть это устранит абсурдную унисоновую спонтанность толпы, которая тем более анекдотична, чем более автор заботиться о непроизвольности и натуральности хоровых всплесков.

Ораториальная статуарность хоров в *Царе Эдипе,* например, не выглядит фальшью - это откровенный прием, идущий еще от греческого хора. Так же не кажутся абсурдными мгновенные персонажи, выхваченные из хоровой массы в *Борисе Годунове.* Неубедителен именно средний путь - когда целая масса людей с фальшивой спонтанностью синхронно произносит банальности про погоду и про свои переживания.

Конечно, было бы недопустимо переделывать нотный текст, оставленный нам великим композитором, Но интерпретировать этот текст по-разному (в том числе и акустически) - можно. Время от времени жизнеспособность какого-то явления искусства подвергается сомнению. Недавно мы были свидетелями дискуссии, где роману приходилось отстаивать свое право на жизнь. Некоторое время тому назад фигуративная живопись казалась обреченной на эпигонство. Тональность, мелодия, гармония и даже ритм (в их традиционном понимании), а также формы сонаты, симфонии

_____

* Здесь особенно важна подстановка Графини, а не Германа на место Миловзора - ведь Герман уже не он сам, Герман одержим, в него вселился злой дух игры, дух старой ведьмы, и в его подсознании неизбежно происходит идентификация с Графиней, ощущение подмены своего подлинного лица поселившимся в нем оборотнем.

и даже сама музыка как искусство, предназначенное только для слушания (то есть без пространственной акустики и без участия визуального начала), в эпоху авангардизма представлялись уже невозможными - и т. д. Еще десять лет назад Пьер Булез призывал взорвать оперные театры - через несколько лет он встал за пульт байрейтского храма оперы.

Сегодня опасность лево-нигилистического наступления на оперу, как жанр, уже миновала - но тем реальнее опасность

реставрации устаревших оперных канонов и ностальгической догматизации некоторых абсурдных условностей “реалистической” оперы. Сейчас, когда на жизнь оперы никто не покушается, она, как никогда, нуждается в новом развитии и критической переоценке некоторых результатов прежнего развития.

1977 *г.*

Буклет постановки *Пиковой дамы* в Карлсруэ, ноябрь, 1990 г.;

Муз. жизнь.-1991.-N” 6.-С. 8

204

Вместо послесловия

В апреле 1992 года мы встретились в Амстердаме. Незадолго перед тем я побывал у Альфреда в Гамбурге - приезжал на Рождество. Мы виделись каждый день, и, несмотря на случившийся с ним в июле повторный инсульт, он был активен, разговорчив и, как всегда, необыкновенно интересен, может быть, лишь чуть более нервозен, чем раньше. Разговаривая, я не чувствовал никаких следов болезни, и мне показалось, что ход его мыслей в целом стал даже более сложным, требующим большего внимания и концентрации (как, впрочем, и его музыка сегодня).

Альфред сочиняет почти все время, делая перерывы только для сна и еды. Правда, и в Гамбурге, ухоженном и аккуратном, он по-прежнему, по крайней мере для меня, остается человеком из России - Альфред часто говорит о том, как хотел бы приехать в Москву, поработать в своем кабинете на улице Дмитрия Ульянова.

Непосредственно перед Амстердамом я вновь побывал в его московской квартире, ища по просьбе Альфреда и Ирины кое-какие бумаги. Пересмотрев огромное количество самых разных документов, я, к своей радости, тут же, на письменном столе, обнаружил не известные мне заметки, написанные рукой Альфреда. Увидев их в Амстердаме, Альфред разрешил их опубликовать, заметив при этом, что вообще-то все эти так называемые “листки из архива” писались им в разные годы, в основном по ночам - для самого себя, и потому могут показаться несколько “темными”, не совсем понятными читателю...

С Амстердамом у Альфреда связана не только премьера *Жизни с идиотом:* как известно, по заказу Амстердамского оркестра *Концертгебау* писалась *Пятая симфония.* Да и вообще Амстердам нравится Альфреду: город этот гораздо более “полистилистичен”, менее стерилен, нежели Гамбург - здесь в одно и то же время происходит большее число разных, контрастных событий, сочетаясь порой в причудливой мозаике - как на “панорамных” картинах Брейгеля.

Но даже в этом - привычном ко всему городе - премьера оперы Альфреда воспринималась как нечто непривычное. Уж очень необычным для европейцев казалось сочетание шокирующего языка рассказа Виктора Ерофеева с его неявной метафорикой - и музыки Альфреда, в которой проницательные музыканты сразу увидели прямое продолжение традиций опер Альбана Берга и *Носа* Шостаковича.

Я помню, как Альфред был увлечен либретто *Жизни с идиотом,* когда только начинал писать оперу. Для многих, и для меня в том числе, эта его

205

увлеченность была непонятна. Альфред говорил тогда, что обязательно надо писать то, что кажется совершенно невозможным, невероятным, несбыточным - только такое и может получиться... И действительно, несколько лет назад идея писать оперу по мотивам полупорнографического рассказа о Ленине казалась безумной... На мой вопрос, чем ему так нравится этот сюжет, он отвечал тогда: “Я просто слышу это как оперу, это идеальное оперное либретто”.

Партитура действительно кажется написанной быстро, без особых сомнений. Первый акт разворачивается в лихорадочно быстром темпе, второй - слушается иначе, воплощая дление отвращения, мучительную тоску жизни с идиотом. Любопытно, что само либретто написано таким образом, что главные персонажи - “Я”, Жена, Вова, Марсель Пруст, Сторож - почти не общаются меж собой. В тексте, практически лишенном диалогов, большую роль играют монологи-рассказы - и в самом деле нечто вроде прустовских внутренних монологов.

Эту особенность Альфред подчеркнул в музыке. В ней, как и раньше в его сочинениях, много столкновений разного материала - намеренно равнодушных, казенных слов главного героя, “Я”, или Сторожа пристанища идиотов, где герой выбирает себе Вову, бурных, ухарских “токкат”

206

разудалых сексуальных сцен, цитат-намеков, построенных на интонациях революционных песен *Вихри враждебные, Интернационал.* Постоянно звучит также идиотический хоровой рефрен: “Весна наступила. Грачи прилетели. На крыльях весну принесли”, выдержанный в духе подчеркнуто патологически мажорных припевов бодрых пионерских песен. Музыке безусловно присущ сатирический профиль, но, пожалуй, еще в большей степени - характер безнадежной, жестокой, гнетущей фантасмагории, дурного сна - герои словно не видят, не слышат и не понимают друг друга и всего происходящего. Замечателен финал - “Я”, превратившийся в идиота, поет песню Во *поле береза стояла, в* то время как Вова (загримированный под Ленина), - который вроде бы и погиб, но при этом “вечно живой”, - в конце каждой фразы песни выскакивает на секунду “из-под земли” и кричит свое “Эх!” - то единственное, что вложено в его уста на протяжении всего спектакля (красноречивая немота лозунга!). Оркестр - небольшой камерный состав - весьма мобилен. В первом

акте музыканты перемещаются из ямы в зал (невольно вызывая в памяти выход оркестра в *Первой симфонии), в* конце второго инструментальное начало вообще отходит на второй план, почти исчезая в конце, - и поэтому все происходящее оказывается как бы более обнаженным, беззащитным и безнадежным.

Да и в целом, создавая сатирическую оперу, Альфред написал все же и нечто иное - очень мрачное и трагическое сочинение, значительно "приподняв" многие образы над уровнем политической или бытовой сатиры. В этом смысле Ерофееву повезло: Альфред, стал одним из немногих его а д е к в а т н ы х читателей. "Ерофеев, - говорит Альфред, - это очень сложная фигура. Думаю, сейчас бы он уже не написал такого.

Он писал это, когда был "зажат", пытаясь установить временный контакт с Советским Союзом и с самим собой. *Жизнь с идиотом* - очень яркий, парадоксальный рассказ - самое талантливое сочинение из всех, что я у него знаю".

"Жизнь с идиотом полна неожиданностей" - этой декларацией хора начинается опера, - в пародийном плане, как мне показалось, повторяя интонации помпезного пролога к некой большой эпической опере, типа *Войны и мира* Прокофьева. И действительно, все последующее разворачивается как стремительная цепь сюрпризов - смешных, отвратительных, пугающих, шокирующих. Каждый волен по-своему воспринимать смысл этого странного повествования. Для западного зрителя, возможно, более интересна политическая подоплека, связанная с "ленинской" закваской, для русского - жестокая драма абсурда, разворачивающаяся перед глазами со всем своим нецензурным блеском. Но в любом случае налицо картина сатанинского разгула зла, вечного по природе, но убийственно агрессивного именно на родине песенки *Во поле береза стояла,* которую еще Чайковский не смог сделать до конца позитивным символом в музыке...

И тут становится понятным, зачем Альфред написал эту музыку. По его

собственному признанию, это еще один эскиз, еще одна ступень к *Фаусту.* "Бывают такие темы, - говорит Альфред, - которыми всю жизнь занимаешься и никак не можешь довести их до конца. "Фауст" - и есть моя главная тема, и я уже ее немножко боюсь..."

Спрашиваю о *Фаусте.* "Он вчерне написан весь, - говорит Альфред. -Есть ряд проблем: в частности, во втором акте будет электронная музыка - мы здесь сотрудничаем с Андреем (Шнитке. - *А.И.*). И потом: то, что написано, оказывается, слишком длинно -

какой-то издательский компьютер высчитал, что в этом виде опера будет длиться шесть часов, а надо вдвое меньше...”

...Как ты живешь сейчас, - спросил я Альфреда на следующий день после премьеры, - чувствуешь ли, что стал писать иначе, что твоя музыка, твои взгляды изменились под влиянием жизни в Германии?

- Моя жизнь, - отвечал он, - теперь в сильной степени окрашена инсультом, который у меня был. Я чувствую его последствия, к сожалению, очень сильно. Вместе с тем у меня появилось ощущение, что я стал быстрее писать. Могу судить по тем двум сочинениям, которые я сейчас уже написал в черновиках, - это *Третья соната* для фортепиано и *Шестая симфония.* В ту же секунду, когда возникает идея что-то сделать, это и делается. Потом я на полчаса или на час должен как бы выключиться. Я вспоминаю, что лет двадцать назад Д. Д. Шостакович (я это косвенно слышал, не мне он это рассказывал), находясь в Репино, скептически говорил, что вот, все, мол, сочиняют все время, а он - как-то не может, он может работать только пока пишет, а потом сразу выключается. Я подумал тогда, что он дурака валяет и издевается над всеми нами. А сейчас мне начинает казаться, что такое притворство, такое притворное сочинительство действительно существует у большинства людей, и, к сожалению, только у немногих есть истинное отношение. Таким образом, очень часто пишется не истинное сочинение, а сопутствующее, и оно-то больше всего времени и отнимает. А потом, когда оно уходит, остается дилемма: сочинять - или не сочинять. Сейчас многое для меня объясняется именно этой прямой дилеммой. Я не знаю как пойдет дальше... Я надеюсь, что буду сочинять...

Апрель 1992 *г.*

Выступления, статьи, заметки Шнитке

Слово о Прокофьеве

Многоуважаемые дамы и господа!

В истории человечества никогда не наблюдалось движения от худшего к лучшему. Но если бы не было надежд на улучшение, не было бы и самой жизни. Каждое из человеческих поколений стремилось - притом не с холодным сердцем, но в высшей степени настоятельно - наконец-то воплотить сокровенную мечту в жизнь. Иногда складывалось впечатление, будто это удалось. А затем все снова оказывалось лишь иллюзией. Однако без такого постоянного отодвигания в. будущее недостижимого в реальности исторического горизонта жить дальше было бы невозможно.

Первая мировая война поколебала всеохватный, гарантированный вроде бы на сто процентов оптимизм страстно ожидавшегося XX столетия -Серебряного века. И все-таки надежда еще сохранялась. Кто мог ожидать тогда второго удара истории, что унесет намного больше миллионов жизней, гибельного огня атомной бомбы и еще многого другого? Если сложить все человеческие жертвы, то наше столетие безусловно обогнало все предыдущие. Но насытилось ли Зло?

А между тем начало XX века обещало человечеству долгожданную надежность исторического маршрута. Войны, во всяком случае великие, казались уже невозможными. Наука вытеснила веру. Любые еще непреодоленные препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда - холодная, спортивная жизненная установка на наиполезнейшее, равно как и одухотвореннейшее, в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе. Это был естественный оптимизм - не идеологически внушенный, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и ее атрибутами - скорыми поездами, автомобилями, самолетами, телеграфом, радио и так далее, - что давала отрезвляюще-экстатическую, раз и навсегда достигнутую, точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева. А потому надвигавшиеся испытания - жесточайшие в истории человечества - еще долго будут восприниматься как трагическое недоразумение. Потому же оптимизм, ставший исходным жизненным пунктом, сохранился на всем дальнейшем пути, пусть и с неизбежной корректировкой повседневности. Недопущение сюрреалистических ужасов действительности, несгибаемость, внутреннее табу на слезы, пренебрежение к оскорбительным выпадам - все это казалось спасением. Увы, спасение было иллюзорным. Еще более важная, невидимая, но существеннейшая часть спортивно-деловитой

личности Прокофьева, столкнувшись с ложью, была жестоко ранена, но спрятала эти раны столь глубоко, что уже не могла от них избавиться, и они пресекли жизнь композитора на пороге 62-летия.

210

И все-таки Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Правда, в его жизни нет примеров открытого сопротивления ритуальному театру истребления. Зато нет и уступок. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всесильной повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление. Его поведение в различных ситуациях создает образ человека холодного, все заранее рассчитывающего, очень пунктуального и защищенного ироническим разумом от миражей современности (это подтверждают и рассказы знавших его, например, Николая Набокова). Свидетельств прокофьевской гениальности в организации времени много. И среди них лучшее -его наследие, которое вряд ли было бы столь обширным и столь высококачественным при так называемой нормальной жизни, когда композитор воспринимает возможность работать как редкий подарок. В этом человеке должно было ясно ощущаться динамическое взаимодействие поэтической сущности и делового образа жизни. Краткие письма, экономная манера письма со старорусским обычаем опускать гласные, преодоление собственных комплексов, для которых у него было более чем достаточно причин, как внутренних, так и внешних. Сдержанность в поведении, отказ от простых человеческих объяснений типа “Был болен” или “Не хотелось работать”. Он работал и в самый последний день своей жизни, 5 марта 1953 г.

Конечно же, он знал все. Знал и о том, что болен и не может надеяться на слишком долгую жизнь. Поэтому предпочел своевременно отказаться от выступлений в качестве пианиста, позднее и от дирижирования, чтобы сохранить время для композиции. И именно такая способность постоянно отказывать себе, отбрасывать заурядные псевдопроблемы публичной жизни, такое недопущение внешней действительности в свой дом, в свою душу, да, пожалуй, и в собственную музыку, такое избегание общественной деятельности дали столь внушительные результаты: творческое наследие из 131 опуса по большей части первоклассной музыки, что привычно скорее для XVIII столетия, пусть нелегкого, но несравненно более естественного, чем для нашей запутаннейшей современности с ее нескончаемым демагогическим представлением. Та вроде бы давно исчезнувшая

реальность, что оставалась возможной разве что в стилизованной или идеализированной реконструкции неоклассицизма, у Прокофьева предстает естественной и своенравно-живой, как будто вовсе и не существует темной ночи настоящего! Этот человек видел мир иначе и иначе слышал его. Наверное, природа подарила ему иные основы и иные точки отсчета, чем подавляющему большинству людей. Темные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца. Это абсолютно уникально. Кого можно с ним сравнить? Последнее произведение Прокофьева, *Седьмая симфония,* кажется, написана юношей. Она полна неисчерпаемой жизненной силы и несёт в себе нечто спонтанное.

Такое преодоление настоящего ради вечности не было исключительно интеллектуальным достижением, хотя и интеллектуальным тоже. Это всеобъемлющее решение жизненных проблем, концепция существования.

211

Видимо, каждый человек на всех поворотах пути остается тем, чем он был с самого начала, и время тут ничего не может поделать. Следует лишь сказать, что мрачные начала бытия Прокофьеву также не были чужды. Достаточно вспомнить сцену аутодафе в *Огненном ангеле* или сцену смерти князя Андрея в *Войне и мире,* равно как и множество трагических и драматических поворотов в форме, например, *Шестой симфонии,* или *Восьмой фортепианной,* или *Первой скрипичной сонаты.* И во *Втором струнном квартете,* и в *Пяти стихотворениях Анны Ахматовой.* А гениальная сцена двойного самоубийства в *Ромео и Джульетте?* Слишком долго об этой серьезнейшей музыке судили лишь по ее дерзкой оболочке, не обращая внимания на глубоко прочувствованную суть. Видели карнавальный блеск внешнего мира, не принимая во внимание серьезность - строгую серьёзность, не дозволяющую страданию выплеснуться и затопить все вокруг. А ведь серьезность присутствует у Прокофьева с самого начала! Стоит подумать о *Втором фортепианном концерте,* об этом до сих пор остающемся спорным звуковом мире, исполненном жесткости и суровости. О *Скифской сюите Ала и Лолли,* очень своеобразном “теневом варианте” Весны священной. О *Второй* или *Третьей фортепианных сонатах* и еще о многом другом.

Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах. Он в буквальном смысле слова был

Господином в галстуке, поэтому, когда он явился в 1948 году на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль истребления в ЦК партии - в бурках и лыжном костюме - это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма. Глубинный смысл можно было увидеть и в последствиях: сущность этого несентиментального человека не могла вынести болтовню "ответственных" работников, он был сломлен ею и прожил уже недолго.

А ведь его жизнь начиналась так прекрасно! Счастливое - то есть отнюдь не идиллическое - детство с занятиями у Глиэра, Римского-Корсакова, Лядова, у Есиповой и Николая Черепнина. Счастливая - то есть богатая конфликтами - юность, с очень рано начавшимся концертированием при непрекращавшемся сочинительстве. Но затем пришли война и революция, возникло решение переждать худшее время за границей, что удалось тогда осуществить - как и многим другим - при помощи Луначарского. Затем решение вернуться - как у очень немногих. Прокофьев словно принципиально отказывался признавать апокалипсический перелом в истории XX века, с таким энтузиазмом начавшегося. Он пытался преодолеть это с холодным спокойствием спортсмена, он будто не слышал и не видел приближения небывалой в истории истребительной резни. Точнее, не хотел видеть и слышать. Такая позиция в определенной степени сблизила его с великим современником и соперником Игорем Стравинским - в отличие от чуть старшего по возрасту друга Николая Мясковского, ощущавшего неукротимое наступление ада хотя и наивно, но отчетливо. Го-

раздо сильнее чувствовал все это Дмитрий Шостакович, с почти сейсмографической точностью зафиксировав чернейшую из всех прежних непогод в истории человечества. Конечно же, возвращение Прокофьева в Россию можно рассматривать по-разному. Это могло быть и недоразумением. Наверное, оставшись на Западе, он прожил бы дольше. Но в таком случае скорее всего не появились бы столь значительные произведения, как *Пятая, Шестая* и *Седьмая симфонии,* оперы *Война и мир* и *Обручение в монастыре,* балеты *Ромео и Джульетта* и *Золушка, Второй скрипичный концерт* и *Симфония-концерт* для виолончели с оркестром, как фортепианные сонаты с *Шестой по Девятую, Первая* и *Вторая скрипичные сонаты* и еще целый ряд работ. Или они звучали бы совсем иначе.

Вторая мировая война стала для Прокофьева, как и для Шостаковича, труднейшим, но и важнейшим периодом в жизни. Создавались симфонии и фортепианные сонаты, продолжалась работа над *Войной и миром* и *Золушкой.* Тогда просто не было

времени для отвлекающих официальных речей и дьявольских корректур. Но сразу после окончания войны привычный спектакль возобновился. А затем началась решающая атака, каковая предпринималась доселе лишь против одной композиторской личности -Шостаковича, и не раз наносила ему тяжелые раны. Теперь, однако, требовались новые жертвы. Тут уже пришел черед Прокофьева, Арама Хачатуряна, Мясковского, Шебалина, Попова плюс балластная фигура Вано Мурадели в качестве зачинщика. Верный сталинский палач Жданов произнес в январе 1948 года свою речь, и все притворились такими же тупыми, как и он; среди коллег вспыхнула какая-то истеричная демонстрация нерассуждающей личной верноподданности. Было здесь и нечто большее, более опасное: душевное отчаяние почти в каждом разбудило эгоистическую жажду самосохранения любой ценой. Тогда как по-настоящему сохранить себя удалось лишь тем, кто об этом вовсе не заботился.

Последствия такого, худшего в истории, идеологического фарса самоистребления оказались для нашей музыки многообразными, и они до сих пор еще не преодолены. Затронутые постановлением ЦК фигуры быстро испытали на себе его воздействие. Прокофьев тоже. И то, что он все-таки не склонился, объясняется противоречивостью его положения. Стойким сохранением ставшего привычным в годы эмиграции жизненного распорядка в полностью изменившихся условиях. Объективный трагизм судьбы Прокофьева кроется в отрицании трагического как высшего жизненного критерия, ибо благодаря этому трагическое становится вдвое сильнее и убедительнее. Оставалось, следовательно, лишь мужественно одолевать всю эту огромную, многогранную катастрофическую проблематику собственной жизни в сознательном обращении к формам и понятиям так называемых объективных условий времени и смягчать трагизм объективностью внешних манер, форм выражения. Оставалось внимание к деталям, ко всему, имеющему точный временной и пространственный адрес и помогающему преодолеть реальный трагизм жизни. Оставалось как бы не замечать, не допускать плохого, ежедневно изгонять из собственного бы-

тия все темное. Прокофьев дает нам пример того, как можно остаться человеком в условиях, когда это почти немыслимо, как можно сделать жизненной целью преодоление повседневно-человеческого ради идеальной человечности. Но судьба Прокофьева - как и судьба Шостаковича -учит нас еще и иному: даже единичные уступки ведут к ложным решениям. Ни *Каменный*

цветок, ни *Повесть о настоящем человеке* не стали подлинными творческими успехами и, вероятно, никогда таковыми не будут. Отдельные произведения, появившиеся в последние годы жизни, то есть после 1948-го, документально отражают вынужденное самоуничтожение гениального художника, который действительно старался писать проще, дабы приблизиться к народу. Однако здесь ложно по крайней мере понятие “народ”, ибо на самом-то деле оно объемлет все - как высочайшее, так и ничтожнейшее. И потому любое приспособление к якобы единому вкусу якобы единого народа - неправда. Это был всего лишь один шаг навстречу официальной ложной концепции “народного вкуса”, но он повлек за собой целый ряд шагов в сторону от индивидуального вкуса одного из величайших композиторов в русской музыкальной истории.

И все-таки было и много другого, преодолевавшего сиюминутную привязанность к своему времени, что обусловливалась обидной краткостью жизни Прокофьева. Преодолевать помогали, например, многосторонние контакты с художниками разных возрастов. Эти контакты начались еще в раннем детстве - Танеев, Глиэр, Римский-Корсаков, Есипова, Николай Черепнин; были продолжены в юности и зрелости - Мясковский, Стравинский, Дягилев, Кусевицкий, Баланчин, Мейерхольд, Эйзенштейн, Таиров, Лавровский, Уланова, Ойстрах, Гилельс, Рихтер, Ростропович, Самосуд, Мравинский - и развивались даже после смерти Прокофьева. В частности, семь его произведений впервые прозвучали уже после 1953 года благодаря Геннадию Рождественскому...

Мне посчастливилось быть на премьере *Симфонии-концерта* для виолончели с оркестром в Большом зале Московской консерватории 18 февраля 1952 года. Это было событие во многих отношениях уникальное, и таковым оно останется навсегда. По крайней мере, два важнейших факта уже более никогда не повторялись: выступление Святослава Рихтера в качестве дирижера и выход Прокофьева на поклон публике. О том, как дирижировал Рихтер, я сейчас не имею права судить. Во всяком случае, это воздействовало очень сильно, и потому тем досаднее было, что, вступая на эстраду, он споткнулся, и, видимо, дурное предзнаменование удержало его от повторения дирижерских опытов в будущем. После исполнения Прокофьев вышел и поклонился публике, но лишь в партере - подняться на эстраду ему явно не хватало сил (его худая высокая фигура в темных очках и сегодня еще стоит перед моими глазами). Ростропович сыграл *Концерт* живо и остроумно, и впечатление от премьеры осталось для меня непревзойденным.

Вскоре Прокофьев скончался - судьбе было угодно, чтобы это случилось именно 5 марта, в день смерти Сталина.

Сегодня уже вряд ли можно сказать, как все на самом деле происходи-

214

ло в день погребения, - каждый, кто присутствовал при этом, запечатлел в памяти собственную картину и имеет полное право отстаивать ее подлинность. Бесспорно лишь одно: по почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени. К сожалению, я не могу назвать имена всех, хотя и старался получить максимально полную информацию. Судя по всему, это были - помимо членов семьи Прокофьева - Дмитрий Шостакович, Нина Дорлиак, Андрей Волконский, Евгения Мясковская, Карен Хачатурян, Ольга Ламм, Левон Атовмьян, Андрей Бабаев, Семен Шлифштейн, Алексей Николаев, Владимир Рубин, Михаил Марутаев, Томас Корганов, Эдисон Денисов, Александр Пирумов, Израиль Нестьев, Марина Сабинина, Геннадий Рождественский, Лазарь Берман, Лев Лебединский, Сергей Агабабов. В перечне явно отсутствует ряд имен, которые ожидаешь встретить здесь почти наверняка. Видимо, этим людям что-то помешало или же они вынуждены были участвовать в другом, официальном, траурном спектакле - по своей ли воле, из страха ли или же по принуждению. Так и остался в истроии образ лишь этой маленькой, особой группы людей, двинувшейся в путь - с иным намерением и к иной цели. Этот образ кажется мне символичным. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным. И все-таки даже тогда существовала - как в любую из прежних эпох -возможность выбора между двумя решениями, из которых истинным оказалось лишь одно. А потому однажды начавшееся противодвижение постепенно расширялось, сливалось с родственными ручейками из других областей, чтобы превратиться в нынешний поток - роковой по своему размаху, чреватый бурей, часто угрожающий, но неминуемый на пути к смутно предощущавшемуся уже тогда повороту. К повороту на новую, исполненную надежд стезю в истории этой великой и беспокойной страны.

Октябрь 1990 *г.*

Литературная запись с* немецкой *фонограммы - Н. Зейфас //Сов. музыка. - 1990. - № 11. - С. 1-3

Памяти Филиппа Моисеевича Гершковича

Нелегко найти человека, оказавшего столь же сильное влияние на композиторов нескольких поколений. Немало людей (потом становившихся известными) проходили через его руки, но это не было учебой в обычном смысле - он словно лишь рассказывал ученикам то, что ему когда-то рассказывал Веберн о сонатах Бетховена, - и в его устах этого было достаточно, чтобы изложить всю историю, предысторию и будущую историю важнейшей из музыкальных форм. Но он никогда не был профессором и даже

преподавателем никакого учебного заведения.

Нет также ученого, так воздействовавшего на некоторых музыковедов: независимо от последующего согласия или несогласия они проходили соприкосновение с ним и влияние его, их взгляды (в основном иные, чем у него) выдерживали его пробу. Но он никогда не имел ни искусствоведческих званий, ни официального авторитета.

Ряд виднейших исполнителей, составляющих гордость нашего исполнительского искусства, учились у него “гармонии и форме”, то .есть учились узнавать Моцарта и Бетховена - в себе. Но он редко приходил на концерты и нигде не писал рецензии.

Он написал и частично издал в Тартуских сборниках по семиотике некоторые свои статьи о Бахе, Моцарте, Бетховене, Вагнере, Малере, Шёнберге, Веберне. Эти статьи замечательны и в корне отличаются от многочисленных литературно-описательных музыковедческих опусов. Но они мало в чьи руки попадали и мало известны.

Им написано небольшое число талантливых произведений, изредка исполнявшихся очень видными музыкантами. Но он не стремился к количеству исполнений, а к качеству исполнения он предъявлял такие требования, что редко кто их мог удовлетворить.

Невозможно вспомнить среди музыкантов человека, жизнь которого была настолько неустроена. Всего, что можно себе вообразить (квартиры, работы, денег, известности, здоровья, родины), у него почти никогда не было. Но все это, хотя и занимало его, но не могло поработить его.

Лишь год назад он смог поехать по приглашению Австрийского фонда Альбана Берга и музыкального издательства *Universal Edition* в Вену для исследовательской работы и лекций - до этого в течение многих лет он получал приглашения и никуда

не мог ездить.

Филипп Моисеевич Гершкович был трудным человеком, общение с ним иногда приводило к недоразумениям. Но духовный уровень этой личности был так высок, что перекрывал все повседневные неудобства. В памяти осталось ощущение причастности его к миру высокой музыкальной и интеллектуальной проблематики и прежде всего - ощущение беспокойного, горячего, нервного сердца, которое недавно перестало биться...

Позиция руководства Союза композиторов по отношению к Ф. М.Гершковичу всегда была негативной, и она продолжает оставаться такой и до сих пор. Несмотря на кажущуюся изолированность Гершковича, невидимые нити тянулись к нему из самых разных мест страны в течение всей его жизни. Его мало интересовала официальная музыка, но все живое и талантливое в нашем искусстве вызывало в нем самый непосредственный интерес. Многие композиторы специально приезжали в Москву, чтобы показать ему свои сочинения и услышать его зачастую парадоксальные, но всегда точные суждения. Влияние его на положительные процессы, происходившие в нашей музыке, до сих пор еще не оценено. Филипп Моисеевич Гершкович был яркой и неповторимой личностью, и его место в музыке уникально.

1988 *г.*

216

Бесконечность духовной жизни (***Памяти Олега Кагана***)*

Очень трудно примириться с мыслью, что Олега Кагана никогда уже не увидеть - он умер таким молодым не только по возрасту (44), но и по духу. Бывают люди, которые заболевают, и отношения с ними превращаются в ритуал, где высокая гуманистическая неправда становится обязательной. Но бывают - очень редко - люди с таким пронзительным излучением правды, что спасительная ложь по отношению к ним становится невозможной. Их глаза не могут лгать и не могут допустить чужой лжи - даже милосердной. Они ежесекундно преодолевают не только свою боль, но и чужую скованность тягостной виной в том, что еще не болен. До последнего дня они живут, превозмогая свою трагедию и смягчая этим боль других, пока остающихся живыми. Если взглянуть на последний снимок Олега, то поражаешься его улыбке, лишенной и тени обвинения по отношению к другим.

Это был огромный музыкант, тончайший умом и сердцем. Он всегда говорил все, что думал, - в том числе и неприятности. Но голос его был так неназидателен, что вам и в голову не

приходило обижаться (а ведь почти во всех остальных случаях обида была бы неизбежной), - словно это сказал не кто-то, а вы сами самому себе.

Сейчас, когда его физически уже нет, еще более несомненен факт его продолжающегося духовного существования. Слышишь и видишь его по-прежнему, незримого и беззвучного, и встает вопрос, где же правда -перед нами или внутри нас? Очевидно, та правда, которая перед нами, недолговечна, а та, которая внутри, гораздо продолжительней.

Ровно двадцать четыре года тому назад я узнал о нем: мой друг Марк Лубоцкий, приехав из Финляндии после первого исполнения моего *Второго скрипичного концерта,* рассказывал об Олеге Кагане и его успехе в Хельсинки. Не помню, когда мы познакомились, но помню в 1969 году совместную поездку в Казань, где Марк и Олег играли *Сонату для двух скрипок* Прокофьева (и опять была премьера у меня с Марком - *Вторая скрипичная соната*). Но вскоре Олег играл ее тоже, а в 1978 году в Москве у меня состоялись еще две премьеры - *Соната для виолончели и фортепиано* (посвященная Наталии Гутман) и *Третий концерт для скрипки с оркестром* (посвященный Олегу). Закончил я оба сочинения почти одновременно, но у них были совершенно различные предыстории - *Концерт* писался очень долго, я никак не мог найти ему форму. Эскизами первоначального варианта были песни миннезингеров, лишь работая, я понял их вокальную несомненность и перевел их в партитуру *Миннезанг* для хора, а концерт начал сначала и довольно скоро закончил.

_____

* Для фильма об Олеге Кагане А. Шнитке дал интервью 19 июля 1991 года в Гамбурге кинорежиссеру А. Хржановскому.

Мне пришло в голову нестандартное расположение этого состава -духовые максимально разбросаны далеко друг от друга, а играющие лишь в третьей части четыре струнных запрятаны за ними. Придя на первую репетицию с О. Каганом и Ю. Николаевским, я с удивлением увидел пофланговое противостояние солиста слева и тесно сомкнутого оркестра справа - эта турнирная группировка была совершенно противоположна предполагаемому мною размещению. Лишь постепенно музыканты привыкли к задуманному расположению, которое наряду с ансамблевыми проблемами из-за непривычных соседей принесло и неоценимые достоинства, превращая камерный оркестр иллюзорно в большой без увеличения количества участников. От этого все выиграли, особенно

струнные, - это был не струнный квартет, а струнный оркестр, представленный широко расположенными солистами, выражавшими идею струнного оркестра не только символически (в таком составе это сочинение исполнялось у нас и за рубежом - недавно опять состоялось несколько исполнений с М. Лубоцким памяти О. Кагана). Но возвращаясь к первому исполнению: участие Олега в этой программе имело для меня особое значение - оно обусловило и высочайший уровень исполнения, и тактичное преодоление подводных Сцилл и Харибд, порожденных моей нелепой, но оправдавшейся в концертах идеей.

В 1982 году я написал *Concerto grosso №* 2 для Олега и Наташи - с большим оркестром. Прозвучало оно на Западноберлинском фестивале под управлением Дж. Синополи, затем были исполнения в Праге и запись на пластинку с Г. Рождественским. Здесь подтвердилось уже более раннее предположение, что в отличие от благополучно тускнеющей судьбы многих лауреатов, концертная судьба Олега Кагана неуклонно возрастала. Это особенно важно, если учесть, что судьба подвергала его ежедневному экзамену сравнением с такой артисткой, как Наталия Гутман, - этот экзамен он выдержал с честью. Ни его поведение, ни - что еще более важно -его исполнение не обнаруживали, казалось бы, неизбежных в таких условиях комплексов. И он одержал победу над самим собой (самым большим врагом человека) - он не покосился, не померк, но, наоборот, продолжал самостоятельно развиваться, невзирая на пересуды и сравнения. Мы можем с полным основанием говорить о равноправии больших музыкантов, взаимодополнявших друг друга, - Олега Кагана и Наталии Гутман. И тем трагичнее судьба этого дуэта...

Сейчас, когда О. Кагана уже нет, мы только начинаем осознавать нравственную силу этого большого музыканта. Зло словно угасало в нем - до него оно существовало, но соприкоснувшись с ним, переставало существовать, не шло дальше. Поэтому казалось, что его и не было - словно Олег был счастливый человек, не знавший зла. Конечно, он тоже знал его - но никогда не склонялся перед ним, он губил его в самом себе, оно никуда не шло дальше, и поэтому казалось, что он его и не знал - счастливый человек в отличие от всех нас...

Как важно это “надмузыкальное” управление собой для судьбы музыканта, даже большого: оно словно свидетельствует о нравственной функ-

ции музыки в этом мире. И здесь же ключ к преодолевающей краткость физической жизни бесконечности духовной жизни. Как

хорошо было бы понимать это вовремя, как понимал это Олег Каган...

7990 г.

Российская муз. газета. - М.*. 1990. - *Сентябрь

Фазиль Искандер

(*Выступление на юбилейном вечере писателя в Москве*)

Фазиль Искандер - человек изначально мудрый, каждое движение его мысли новое, непридуманное, и он всегда прав, даже когда неправ. Слушая его, словно слушаешь вместе с ним, как говорит кто-то с большой буквы, откуда-то извне, хотя и всегда просто. Простые слова складываются в непростой мир, где на каждом простейшем случае проверяется вся правота здравого смысла, окруженного пышным морем недолговечных провозглашений и затемняющих открытий. И моменты, когда пена псевдоистин опадает и извечная, ежесекундная иная правда открывается разуму, - это моменты терпкой истины, вознаграждающей за все трудности жизни.

Март 1989 *г.*

Субъективные заметки об объективном исполнении

Вероятно, пианист или теоретик пианизма написал бы более объективно о концерте из произведений Моцарта в исполнении Алексея Любимова (19 сентября, Малый зал консерватории). Однако впечатление от этого концерта для автора данных строк оказалось столь глубоким, что трудно было устоять перед соблазном поделиться им. Концерт этот был не просто событием исполнительского искусства, но и проявлением определенной творческой позиции, интересной не только с узкопрофессиональной точки зрения.

Прежде всего, концерт был великолепно сочинен исполнителем, был единой и совершенной музыкальной формой. Два контрастных отделения воплотили два свойства моцартовской музыки - наивную жизнерадостность и трагическую мудрость. Не принимая во внимание хронологию возникновения сочинений, пианист расположил их в порядке, отразившем эволюцию композитора.

Первый номер - малоизвестная *Прелюдия и фуга C-dur* (К-392, 1782 г.)

- напомнил о том, что именно к Моцарту перешла от Баха живая нить музыки. Последний номер (драматургически подготовленный бис!) - популярнейшая *Фантазия c-moll* уже содержит в себе всего Бетховена: не только Бетховена

драматических сонат и симфоний, но рефлективного Бетховена поздних квартетов. Эти два монументальных произведения выполняли в программе еще одну формообразующую функцию: юношеская свежесть мажора в “экспозиции” концерта и зрелая горечь минора в “репризе” - можно говорить о моцартовском тональном плане всего концерта.

Сочинения, расположенные внутри этой “арки”, также сложились в стройную форму:

I отделение -

Allegro g-moll (К-312, 1774 г.)

Allegro B-dur (К-400, 1786 г.)

Соната C-dur (К-330, 1778 г.)

II отделение -

Adagio h-moll (К-540, 1788 г.)

Rondo D-dur (К-485, 1786 г.)

Соната a-moll (К-310, 1778 г.)

Здесь возможен ряд аналогий. Каждое отделение само по себе представляет законченную форму. Первое отделение - четырехчастный цикл, состоящий из строгой полифонической *Прелюдии и фуги C-dur,* скерцозного *Allegro g-moll. Allegro B-dur* и *Сонаты C-dur* (опять - тональная реприза!). Все отделение может вписаться как первая часть в большой цикл всего концерта, - тогда *Adagio h-moll* естественно предстанет его медленной частью. *Рондо D-dur* - его скерцо, *Соната a-moll* - финалом, а *Фантазия c-moll* - эпилогом. Очевидна также рондообразность формы концерта, выраженная постоянным возвращением к рефреновым тональностям: C-*dur,* параллельной *a-moll* и одноименной *c-moll.* Тональности других номеров тоже образуют стройный порядок: две параллельные бемольные тональности (*g-moll - B-dur*) в первом отделении и две параллельные диезные (*h-moll - D-dur*) во втором. Естественно, что дважды повторившееся сопоставление параллельных тональностей привело к вытеснению основной тональности концерта (*C-dur*) *в* финальном номере ее параллелью (*a*-mo//). Естественно, что восстановление пошатнувшегося до после этого возможно лишь в минорном варианте (*c-mo//*'ная *Фантазия*). И т. д., и т. п.

Вероятно, еще много можно найти формальных связей (“тезис - антитезис - синтез”, “спираль”, “концентрические круги” и т. д.) - совершенная форма всегда возникает в точке пересечения различных логических “измерений” (хотя путь к этой точке может быть и “неодномерный”). Не знаю, думал ли обо всем этом исполнитель, но так оно получилось, и это важнее всего, так как связано не только с присущей Любимову профессиональной культурой, но прежде всего со свойственной ему высокой

духовной дисциплиной. Огромное количество впитываемых им музыкальных, литературных, философских познаний, пройдя через индивидуальность этого музыканта (чрезвычайно строгого, лишенного амбициозности и суперменских манер), переплавляются в драгоценный сплав глубины и простоты.

Игра Любимова романтически выразительна и классически уравнове-

шенна; слушая ее, испытываешь двойное наслаждение взволнованного восприятия и спокойного понимания. С одной стороны, поражает многочисленность оживающих под его пальцами и проникающихся субъективной выразительностью деталей (обычно проносящихся мимо сознания в благополучном “нейтральном” исполнении). С другой стороны, удивляет объективная гармоничность возникающего целого, ибо не только “дух”, но и “буква” стиля соблюдены - все тонкости (оказывается опять, в миллионный раз!) заложены в нотном тексте, нужен лишь свежий взгляд и непредвзятая мысль.

И это сочетание индивидуальной утонченности и объективной завершенности проявилось у Любимова во всем - и в его чувстве формы (конечно, не только макроформы концерта или отдельного его номера, но и в микроформе тем и мотивов: каждая фраза при всей ее выразительности является “словом” большой “фразы” всего сочинения, а все сочинение, как мы уже видели, является “словом” еще большей “фразы” всего концерта), и в строгой неуклонности основных темпов частей при множестве фразировочных отклонений, и в соединении виртуозного умения (у Моцарта труднее завуалировать неточность, чем, например, у Рахманинова) с иллюзией непосредственного музицирования. Нельзя не позавидовать культуре звука пианиста, огромной шкале доступных ему динамических и тембровых градаций, однако все это - в пределах естественной, нефорсированной звучности инструмента. Как никто, Любимов далек от иллюстративной оркестральности “масштабной” игры. Тем не менее ассоциации с оркестром возникали на каждом шагу - с моцартовским оркестром! Здесь и туттийные акценты с остающейся “тенью” струнных унисонов (первый такт *Фантазии c-moll*), и тихие аккордовые “стоны” деревянных духовых (второй такт *Фантазии*), и бурные тираты струнных басов (восемнадцатый и девятнадцатый такты), и осторожно стучащие репетиции альтов (шестнадцатый такт Andantino из *Фантазии*), и упруго-галантное spiccato (“на цыпочках”) скрипок (пятнадцатый и шестнадцатый такты второй части *Сонаты a-moll*), и “золотой ход” валторн (тот же такт).

Но тембровая палитра Любимова вызывает аналогии не только с оркестром Моцарта. Вспоминается, например, изысканнейшая темброво-динамическая нюансировка Веберна (несомненно, Любимов исполнял бы Моцарта хуже, не переиграй он за последние годы столько произведений нововенской школы). Стилистическая стерильность ("только Моцарт!"), как видно из "эволюционной" концепции всего концерта, принципиально невозможна была бы для Любимова. Моцарт нес в себе "гены" композиторов и более поздних, чем Бетховен, - в медленной части *Сонаты C-dur* уже готовится Шуберт, а в первой части *Сонаты C-dur* - Брамс. (Сидевший рядом со мной художник В. Янкилевский нашел даже в *Прелюдии и фуге C-dur* сходство с *Прелюдиями и фугами* Шостаковича - и был прав.) Поэтому Любимов играет Моцарта, не законсервированного в XVIII веке, а живого;

и сегодня идущего через историю музыки и оплодотворяющего ее. "Обратной связью" отразилась в его исполнении Моцарта, как уже говорилось, и микронюансировка Веберна, и бесконечная неповторность струк-

туры (при единстве материала) Брамса. (Любимов аккуратно играет все повторения внутри частей, но всегда с темброводинамическим варьированием.)

И при всей завершенности своей формы данный концерт Любимова воспринимается как часть некоего бесконечного цикла, отражающего "открытую форму" музыкальной истории. Может быть, вскоре мы услышим следующую "часть" (Бетховен? Шуберт?) или предыдущую (Бах?). Ведь хронологический путь в музыкальном времени не является ни истинным, ни обязательным. С этой точки зрения исполнение Любимовым Моцарта в высшем смысле объективно - не статичной музейной объективностью догмы и пиетета, а живой объективностью понимания и продолжения.

P. S. Перечитав статью, я с удивлением обнаружил, что она не столько о концерте Любимова, сколько о музыке Моцарта. Но - не будь такого исполнения, не было бы у слушателей стольких размышлений об этой музыке. Наверное, высшая добродетель исполнителя - утверждать играемую им музыку, а не себя.

1973 *г.*

***Сов. музыка.* - 1974, - № 2. - С. 63-65**

Святослав Рихтер

Для многих людей моего поколения Святослав Рихтер олицетворяет некую вершину, где реальность музыки уже

становится ее историей. Никакие соображения, что Рихтер - наш современник, что его можно увидеть и услышать, не могут хоть на секунду сделать его привычным: Рихтер уже десятилетия стоит в одном ряду с такими фигурами, как Шопен, Паганини, Лист, Рахманинов, Шаляпин; он - соединительное звено между настоящим и вечностью.

Уже почти полвека этот человек (внешне закрытый и недоступный) является притягательным центром музыкальной жизни Москвы - он исполнитель, он организатор фестивалей, он первый замечает и поддерживает талантливых молодых музыкантов и художников, он знаток литературы, театра и кино, он коллекционер и посетитель вернисажей, он сам художник, он режиссер. Его темперамент сметает все препятствия, когда он одержим какой-нибудь идеей - будь то тематический цикл концертов, фестиваль искусств, выставка или домашний концерт.

Ходят легенды о требовательности Рихтера к себе: сыграв замечательный концерт, вызвавший восторг публики и прессы, дающий пищу целым музыковедческим исследованиям, он мучается от какой-то неудавшейся частности (одному ему заметной). Не будем считать это странностью и рисовкой: у Рихтера другая шкала ценностей, ему одному известен первоначальный замысел исполнения, ему одному и судить о реализации своей идеи. Мы не можем знать, какое звуковое совершенство предстает перед

его внутренним слухом, и поэтому не можем судить о том, каким могло бы быть исполнение в идеале, явленном ему. Мы лишь благодарны ему за ту часть задуманного, которая удалась и которая безмерно превышает все то, что мы способны представить.

Более тридцати пяти лет я слушаю Рихтера и поклоняюсь ему. Помню еще концерты начала пятидесятых годов - сонаты Бетховена, Прокофьева, Листа, Чайковского, *Картинки с выставки* Мусоргского, этюды Рахманинова и Скрябина, вальсы и мазурки Шопена, концерты Бетховена, Рахманинова, Листа, Шумана, Римского-Корсакова, Глазунова, Сен-Санса, Равеля и многое другое. Это было время, когда мне удавалось не пропускать ни одного его концерта, - заранее узнавал о них, шел в кассу в первый день продажи билетов. Мне было 15-16 лет, я безуспешно пытался тогда наверстать упущенное время и стать пианистом...

Любил его больше всего в музыке - больше самой исполняемой им музыки. Поражался сочетанию темперамента и воли, удивлялся тому, как он “превзошел” технику (играл себе, словно это нетрудно), боготворил его туше (особенно *piano*), не

принимал раскованности его движений (думал, что это - аффектация). Вырезал из газеты его фотографию, носил с собой как талисман вместе с такой же Шостаковича. Не интересовался другими пианистами, воспринимал как кощунство попытки сопоставить с ним кого-нибудь еще; рассказы немногих, лично знакомых с ним, слушал со смешанным чувством зависти и презрения - как можно его, недостижимого, называть “Слава”, как можно даже произносить на одном дыхании “Рихтер сказал... мне” (ему-то?!), “я сказал... Рихтеру” (Ему-то?!).

Потом популярность Рихтера возросла настолько, что годами я не мог попасть на его концерты. Лишь лет восемь-девять тому назад у меня появилась возможность снова слушать его. Удивился перемене - “аффектация” исчезла, за роялем сидел аскет, философ, мудрец. знаюший нечто такое, от чего музыка - лишь часть. Чувство недостижимости еще возросло, хотя и оказался он в общении человеком скромнейшим и деликатнейшим (вот и я кощунственно “познакомился” с ним).

Репертуар изменился, стал строго тематическим, романтическая основа его отошла на второй план, все больше стало ансамблевых произведений - Шостакович, Хиндемит, Берг, Яначек, Дворжак, Франк. Темперамент все той же силы, но иного качества - не субъективно-романтический, а стихиино-объективный. Однако эта объективность не классицистская, не ретроспективная, а подлинная, новая. Все та же превосходная степень качеств, но очистившихся от условного, “искусственного” - монументальность и величие без всякого оттенка позы, как величествен и всесилен тот, кто отказался от власти и амбиций. “Неблагодарный” репертуар - скромнейшие пьесы Чайковского или утопическая в своей исчезающей нематериальности *Альтовая соната* Шостаковича. Во всем - нечто от поздних квартетов Бетховена, где лишь разреженный воздух вершины. Перед своим 70-летием Рихтер подарил нам очередной фестиваль - *Шедевры музыки XX века,* где снова поразил силой своего исполнительского дара (Трио Шостаковича в ансамбле с Олегом Каганом и Наталией Гутман), но от-

крылся также в новом качестве - оперного режиссера: на маленьком пространстве, которое и сценой назвать нельзя, поставил труднейшую оперу Бриттена *Поворот* винта с помощью простейших, но совершенно оригинальных приемов (вспомним хотя бы вызывающую мурашки пространственную разобщенность голосов и “тел” у признаков!). Хотелось бы ждать от Рихтера новых режиссерских работ, но тут начинаешь опасаться, что из-за этого он будет меньше играть.

Конечно, Рихтер натура универсальная, и, оценивая его как пианиста, невозможно отрешиться от остальной его деятельности. Может быть, он столь велик как пианист именно потому, что он больше чем пианист - его проблемы располагаются на уровне более высоком, чем чисто музыкальный, они возникают и решаются на стыке искусства, науки и философии, в точке, где единая, еще не конкретизированная словесно и образно истина выражается универсально и всеобъемлюще. Ординарный ум обычно ищет решения проблемы на ее же плоскости, он слепо ползает по поверхности, пока более или менее случайно, путем проб и ошибок не найдет выхода. Ум гения ищет ее решения в переводе на универсальный уровень, где сверху есть обзор всему и сразу виден правильный путь. Поэтому ,те, кто бережет свое время для одного дела, достигают в нем меньшего, чем те, кто заинтересован смежными делами. - эстетическое зрелище последних приобретает дополнительное измерение, они видят больше, правильнее и объемнее...

Однако все попытки подобрать рациональный ключ к таинственной природе гения бессмысленны: мы никогда не найдем формулу одаренности и никогда не сможем повторить Великого Мастера, живущего среди нас, - пусть он живет долго!

1985 *г.*

***Музыка в СССР.* - 1985. - Июль-сентябрь. - С. 11-12**

О серьезном и несерьезном

Кажется, впервые я увидел и ощутил Геннадия Николаевича как дирижера, когда он исполнял *Concerto grosso* Андрея Волконского. Это сочинение игралось, по-моему, один раз в Большом зале консерватории, примерно в 54-м или 55-м году. А первый контакт с ним возник в начале 60-х годов. Тогда к юбилею - 100-летию Московской консерватории - профессорами и преподавателями кафедры сочинения было написано коллективное произведение. Я, как и многие мои коллеги, участвовал в этом. Мы все писали вариации на тему Мясковского. Сочинение вышло предельно пестрым, и стилистически, и технически... Мне трудно назвать всех участников, но среди них были Кабалевский, Голубев, Чулаки, Фере, Анатолий

Николаевич Александров и многие молодые композиторы - Сидельников, Пирумов, Николаев... Конечно, первая проблема, которая встала бы здесь перед любым дирижером, - можно ли вообще это сыграть и как это все соединить. Проблема была не дирижерская, но по-своему композиторская: сделать из совершенно разнородного материала нечто, воспринимающееся

как единое целое. И это не стало проблемой для Геннадия Николаевича. Он “разместил” материал так, что в какой-то момент перешел от вариаций, написанных профессорами, к вариациям, написанным более молодыми преподавателями, - таким образом, что, действительно, из потока разного получилось нечто единое. Незримая композиторская задача была им предельно просто и убедительно выполнена. Это был первый случай, когда 'моя партитура, в числе других, попала в его руки.

Постепенно наше общение становилось более частым. Он исполнил мой *Первый скрипичный концерт* в 63-м году с Марком Лубоцким в качестве солиста. Это было для меня очень важно, потому что я не имел еще контакта с музыкантами такого масштаба и не представлял себе дирижера, с которым не надо было бы, как уже случалось, сидеть подолгу и обсуждать разные подробности. Здесь был человек, который видел, слышал сочинение как бы сразу. И попутно возникали уже какие-то вопросы по поводу деталей, но - исходя из изначально цельного представления.

Контакты продолжались, он дирижировал моими сочинениями в Ленинграде, такими, как *Музыка для фортепиано и камерного оркестра* или *Второй скрипичный концерт с* тем же Марком Лубоцким. И, наконец, в 72-м году я закончил произведение, которое Геннадию Николаевичу, посвящено, - *Первую симфонию*. Я занимался им четыре года. Не только потому, что в это время был вынужден довольно много сил отдавать киномузыке. Были и другие причины. Тут стояла задача, которая была для меня очень важной и одновременно, как мне казалось, очень подходила к образу того дирижера, которому предстояло играть сочинение. Я имею в виду взаимодействие разных начал: абсолютно серьезных, предельно серьезных - с одной стороны, и, с другой стороны, крайне игровых, почти легкомысленных. Это взаимодействие проявлялось не только в нотном тексте, но и в сценическом поведении. Мне хотелось написать такое сочинение, которое не могло быть терминологически исчерпано, - так же, как не может быть каким-то словом обозначено такое явление в музыке, как Рождественский. (Я не взялся бы найти такой термин - и вообще слово “термин” в этой ситуации мне кажется неуместным, потому что любые словесные приближения к сути эту суть не в состоянии полностью исчерпать, они только могут приблизить нас к пониманию.)

И вот в лице Рождественского я нашел человека, живо интересовавшегося всей этой вроде бы внемузыкальной частью, которая вовсе не была модным довеском к партитуре, а входила в

некую функциональную сферу, относилась к сути сочинения.

У симфонии была очень сложная судьба, ее с огромным трудом удалось исполнить уже не в Москве, где к этому моменту Рождественский был вынужден уйти из БСО, а в Горьком. Совершенно неожиданным и

новым было для меня взаимодействие оркестра Горьковской филармонии с ансамблем *Мелодия* под руководством трубача Владимира Чижика и саксофониста Георгия Гараняна. И эта идея тоже исходила от Рождественского. У меня в партитуре содержались импровизационные эпизоды и приблизительные планы их реализации, но я, конечно, представлял себе оркестровое исполнение, а не такое - из “другого мира”. И вдруг именно это было предложено Рождественским, что и стало наилучшим решением:

взаимодействие двух очень профессиональных, но совершенно разных музыкальных миров оказалось таким неожиданным для обоих, новым и интересным. (Не говоря уж о крайней заинтересованности авторской - в том, что из всего этого получится.)

Да, идея - словно бы простым решением вывести строгую функцию сочинения на какой-то иной уровень, отчего и само оно очень много выиграло, - эта идея исходила от Рождественского. И еще одна подробность. У меня симфония заканчивалась тихой кодой и замиранием звучности оркестра. Так же, как *Прощальная симфония* Гайдна, она была связана с уходом музыки куда-то, музыканты уносили собой музыку. И вдруг простой вопрос Рождественского: “А как же мы будем кланяться?!” Этот вопрос принес его же собственный ответ: “А почему после всего этого оркестр не может - так же точно, как выходил в начале симфонии, - еще раз неожиданно выйти в конце?!” Что и было осуществлено и оказалось абсолютно верным. Это было как бы последнее возвращение с очень серьезного уровня к внешне менее серьезному, благодаря чему все сочинение поднималось к более высоким обобщениям. Такую задачу осознать, сформулировать ее перед собой и выполнить может только человек, для которого одинаково значимо как серьезное, так и несерьезное. Это для меня было бесспорным доказательством того, что так называемая импровизация, мгновенное нахождение ответа на вопрос - не есть легкое решение, это - точное решение. Конечно, я ни в коем случае не собираюсь подвергать сомнению необходимость и долгого формулирования, и долгого обдумывания. Но для всего свое время. Работа руководителя оркестра совмещает в себе и годы труда, и мгновения внезапных точных ответов. То и другое

есть суть настоящего музыканта.

То и другое одинаково серьезно. И этот уход с академической, “жреческой” позиции на какую-то почти цирковую - сразу дает расширение круга воздействия и укрупнение смысла такого воздействия.

Из той же области знаменитые “преамбулы” Рождественского. Я помню множество концертов не только по исполнениям, но и по его блестящим комментариям, остроумнейшим и неожиданным, абсолютно лишенным “энциклопедической скуки”. Непостижимо, как у него получается такой живой и вроде бы непроизвольный разговор. Хотя я знаю, что это результат обдумывания и длительного изучения не за столом в библиотеке, в отмеренные часы, а - продолжающегося всю жизнь. Жажда познания переполняет этого человека и выражается в крайне серьезных и крайне несерьезных формах.

Огромная гамма разных качеств взаимодействует в Рождественском в

226

таких неожиданных преломлениях и всегда настолько вроде бы просто и вместе с тем парадоксально, что разговор с ним большей частью - это не тот разговор, при котором как бы на равных началах происходит обмен мыслями. Вы ему еще начинаете задавать какой-то вопрос, а он уже давно не только ответил на него, но опроверг или поддержал вас в тот момент, когда вы открыли рот. Поэтому разговор с ним - вещь очень по сути емкая и... очень серьезная, хотя внешне, может быть, совсем не кажущаяся таковой.

...Я как-то подсчитал, что сейчас уже существует 39 или 40 сочинений, которые написаны для Рождественского, - или по его идеям, или он был их первым исполнителем. Я себе не поверил, но это именно так. Можно сказать, что моя композиторская работа почти вся зависела от контакта с ним и от многочисленных разговоров, которые велись в то время. Многие сочинения были задуманы в таких разговорах. Среди обстоятельств, в которых мне всю жизнь везло, это стоит на первом месте. Я связан в творчестве со множеством замечательных музыкантов: Гидон Кремер, Олег Каган, Наталия Гутман, Эри Клас, Владимир Крайнев, Юрий Башмет... Курт Мазур и Мстислав Ростропович... Можно назвать еще много прекрасных исполнителей в разных странах. Это всегда было моим большим счастьем. И вот в этом кругу, может быть, центральная роль принадлежит Геннадию Рождественскому. Продолжающаяся уже столько десятилетий совместная работа для меня очень важна, она определила очень многое из того, что

я сделал и что не сделал (это тоже важно). Рождественский оказал на меня огромное влияние.

Но я хочу сказать, что таких людей среди его знакомых очень много, я далеко не единственный. Я вспоминаю сотни сочинений советских композиторов, которые были впервые исполнены Рождественским, многие из них записаны на пластинки, исполнялись много раз в разных местах.

А сколько было самых неожиданных идей, появлявшихся у него по поводу постановок в театрах! И не только тогда, когда он работал в Большом театре, или в Камерном музыкальном. Сколько неожиданных программ, сколько абонементов! Год назад он играл в абонементном цикле пять моих симфоний в сочетании с произведениями других авторов, других эпох. Это был интереснейший замысел, совершенно нетривиальный. В частности, я очень благодарен за то, что в цикл попали сочинения Стравинского, Джезуальдо... Затем такие замечательные идеи, как исполнение и запись на пластинки всех симфоний Брукнера, подробнейшие комментарии к ним. Дело не только в том, что эти сочинения были исполнены - таким образом возник интерес вообще к музыке Брукнера. Или - исполнение, допустим, произведений Уолтона. совершенно для наших условий неожиданное, или симфоний Мартину,.. И вообще постоянный интерес не только к “козырным” номерам концертного репертуара, но и к чрезвычайно интересным, но иногда забытым произведениям - как современников, так и классиков, - все это создает некую объемную картину музыкального пространства и времени... Это такой огромный мир (который очень трудно дозировать систематизировать), где взаимодействие одного с другим всег-

да до какой-то степени неожиданно и, вырванное из стереотипного ряда, оживает. Каждое явление оживает, возвращаясь к своему исконному смыслу, отрешаясь от навязанной концертами или книгами систематизации. Я надеюсь, что благодаря концертному существованию этот музыкальный мир входит в сознание слушателей, продолжает жизнь. Люди не случайно приходят на концерт, они приходят для того, чтобы и после слышать музыку и думать о ней... Это своего рода консерватории и университеты, гораздо более серьезные и важные, чем те, где получают дипломы.

Конечно, у нас с Геннадием Николаевичем есть замыслы на будущее, в частности, договоренность, что *Шестая симфония* будет написана именно для Рождественского и оркестра Стокгольмской филармонии, которым он сейчас руководит. Я

крайне заинтересован в реализации и других идей и был бы очень рад, если бы все продолжалось так же, как шло до сих пор.

1991 *г.*

Муз. жизнь. - 1991. -№ 13-14. - С. 3.

Оркестр и “новая музыка”

Оркестр - источник многих достижений “новой музыки”, он включает большинство ее звуковых комбинаций, и его возможности далеко не исчерпаны. Поскольку он является моделью человеческого общества и Вселенной, его аллюзийные потенции весьма богаты, если не безграничны. Он в состоянии представить все мыслимые отношения между частным и общим. Ничто не может заменить это мощное поле взаимопереплетающихся и умножающихся потоков энергии. Звуковые возможности оркестра благодаря электронному отчуждению могут быть расширены до бесконечности.

Однако структуры оркестра должны претерпеть определенные изменения, приспосабливаясь к изменяющейся музыкальной ситуации. Сомнительным и отчуждающим в нынешнем оркестровом музицировании представляется его наивная прямолинейность в имитации якобы имевших место событий, псевдодинамичные баталии на лужайках и гарантированные победы. Официальный пафос и лицемерные слезы. Публика давно уже раскусила этот трюк, пропасть между ней и “серьезной” (то есть тоже “новой”) музыкой возникла вследствие психологической недостаточности последней, и может быть преодолена лишь исследованием новых, более истинных предпосылок к событию в искусстве, а отнюдь не изобретением новых мелких трюков. И пока музицирование является для оркестрантов лишь воспроизводящей работой, оно не сможет стать событием для публики.

Структуры оркестра должны быть изменены. Оркестр не должен восприниматься лишь как нивелирующее сообщество или как арена столкновений между индивидуальностями и массой, но прежде всего как огром-

Графические “тезисы” к лекции о Дебюсси (начало 80-х годов)

ный театр всеобщей индивидуализации. Контакт между музыкантами обеспечивается не только общей партитурой и

дирижером над ними - между музыкантами должны возникать все более тонкие, непредвиденные, спонтанные связи (как, например, в джазе). Произвольная иерархия партитурных функций, как и разница в ставках исполнителей, должна быть дополнена и подправлена подвижной иерархией духовных и интуитивных различий. При этом ныне негативные подсознательные явления коллективности такие как зависть, конкуренция, пассивность, массовая психология и прочее) могут быть оценены позитивно - например, композитор мог бы сделать эти энергии материалом для создания музыки, написав произведение, несущая сила которого разворачивается не только в звуковой плоскости, но и на поле боя инструментально-психологических соревнований. музыкальной войны нервов, акустических боев за внимание публики и за поддержку коллег. Это требует последовательного внутреннего превращения оркестра не только в Инструментальный театр, в высшей степени поддающийся манипулированию, но и дальше - в неманипулируемый Инструментальный спортзал (ибо он сегодня, кажется, лучше всего отражает действительность). Но он мог бы стать и Инструментальной церковью;

Инструментальным парламентом, Инструментальным рынком (только не Инструментальным кино и не Инструментальным универмагом) - короче,

он должен быть Инструментальной жизнью, но не Инструментальным парадом.

Образование музыкантов (и композиторов тоже!) должно измениться, расширившись в следующем направлении:

а) Каждый музыкант должен научиться овладеть всем (то есть не только традиционно-авангардистской техникой, но и психологически чужой, - например, джазом, битом, фольклорной ипровизацией, восточной музыкальной медитацией, магической ритуальной примитивностью и прочим).

б) Поскольку рационально-методическим путем этого не достичь, следует отыскать путь к пробуждению “интуитивных” возможностей усвоения. Все музыкальное воспитание должно измениться принципиально в смысле десхематизации, возврата к детскому “бессознательному” усвоению новых знаний и умений. Проблема эта не музыкальная, а всеобщая - сознание должно выйти из личинки и научиться летать. Но для того, чтобы научиться летать, методика “шаг за шагом” непригодна, здесь нужно отважиться на прыжок.

Музыканты, получившие традиционное воспитание, могли бы тут поучиться у джаза, поп-музыки и у народной музыки.

Возможно, это бы привело к отмене традиционной нотации, опирающейся на схематично-частичные основы, в пользу идеограммного шрифта, который, подобно иероглифу, сразу же давал бы нам весь музыкальный образ, а не его отдельные “параметры”.

Но и средствами традиционной нотации тоже можно добиться подлинного события. Это снова и снова происходит в тот момент, когда “вновь обретенный” музыкальный язык внезапно начинает поддаваться пониманию, в тот миг, когда преодоление технических трудностей все еще создает проблемы, принося одновременно и умиротворение - музыкантам, которые наконец-то оказываются на вершине вчера еще абсурдных требований, - и публике, которая чувствует себя польщенной тем, что начинает понимать эту неслыханную музыку именно как музыку. Так волны Вагнера, Брамса и Малера с большим опозданием всё же достигают берега музыкального моря. Кто знает, может быть завтра нам доведется пережить и волну Бартока, Стравинского и Шенберга, а послезавтра - волну Штокхаузена, Кагеля и Лигети?

И в завершение остается еще одна опрокидывающая все планы возможность наполнить новым смыслом то, что опустело от долгого употребления, - если придет новое поколение исполнителей или если в старом отыщутся ростки ныне молодого.

Но для этого нужно, чтобы остался оркестр и чтобы сохранилась его внешняя однородность - при всех более тонких улучшениях его внутренней структуры. А самым лучшим будет продолжение в равной мере обеих тенденций - центробежной и центростремительной.

Начало 1970-*х г.*

Оригинал на немецком языке. Перевод Т. Родионовой

Листки из архива

Страшный Суд - не театральное представление с прокурором, публикой и милицией - это внутреннее таинство единоличной совести.

Явления жизни имеют материальное и духовное существование. И если их духовное существование исчерпывается лишь тем, что они являются предметами нашего размышления и чувства, то и этого уже достаточно, чтобы установить тем самым наличие духовного мира - мира, даже в этом реалистическом воплощении гораздо более важного, чем материальный. Например, тридцать семь лет жизни Пушкина в однозначном материальном своем облике, со всеми реальными ее событиями - несоизмеримы с 200-летним духовным существованием пушкинского мира, бесконечного по ассоциативно-образному наполнению и многозначности его интерпретаций, взаимоисключающих и тем самым взаимодополняющих его до неисчерпаемости. Более того, будучи фактом духовного мира, то есть лишь объектами мысли и чувства, произведения Пушкина через людей, соприкоснувшихся с ним, влияют на ход реальных событий, то есть на материальный мир. Поэтому можно смело утверждать, что духовное (то есть посмертное) существование людей - факт реальный и что это более длительное существование их (а потенциально - бессмертие) бесконечно важнее кратковременного физического существования.

Отнимая художника у современников, смерть одновременно возводит его на тот уровень вечного духовного существования, где нет времени и развития, а есть бессмертная жизнь произведений искусства в их абсолютной неисчерпанности. Индивидуальное из разграничивающего превращается в объединяющее, отличие становится родством, и возникает связь между явлениями разных времен и мест.

DSCH и BACH - родственные не исключительным образом, а своей общей принадлежностью к этому миру бесконечного. DSCH и BACH - эти два мотива сопоставлены и слиты вместе в *Прелюдии памяти Д. Шостаковича:* первый - в видимом голосе солиста, второй - как вторгающийся невидимый голос извне.

Интуиция - проявление надындивидуального знания, как бы подключение к внешнему чудесному источнику. Произведение как бы извечно существует, творец не создает его, а расшифровывает, улавливает. Поэтому так бесспорно и так знакомо каждое выдающееся произведение - мы его уже “знаем”.

Искусство особо зависимо от интуиции (история музыки -

“антенна, направленная в будущее”).

1970-80-е г.

231

Я не оспариваю существования абсолютного единого закона, управляющего миром. Я лишь сомневаюсь в нашей способности его осознать. Утверждая последнее, я ломлюсь в открытые ворота - кто не знает, что наше знание относительно. В этом вопросе согласны все - и материалисты и церковники. Но материалисты более последовательны, ибо под знанием они подразумевают ближайшее, т. е. разумное (по происхождению же - чувственное) знание. Церковники же, понимая, что знание надразумно, внеразумно, - пытаются антропоморфически конструировать Бога на основе ложных и ограниченных разумных понятий. Для них существует единый монолитный Бог, наделенный их жалкими совершенствами и измеримый “священными” числами (3, 7, 12 и т. д.), [но это] - отрыжки оккультизма. Проблески иррационального нединосущностного понятия Бога, гармонически объединяющего номоса (а также менее симметричные отношения) во всех религиях - и в индуизме, и в христианстве, и в буддизме - почему-то не осознаны.

Как можно сметь формулировать моральные догмы от имени Бога, когда даже физические законы относительны? Недалек день, когда вслед за осознанием относительности времени и пространства будет развенчана последняя абстракция, орудие дьявола - число. Кто видел в жизни единицу? Всякое отдельное миллионом нитей связано с другими отдельными и всеобщим. Может быть, числа объемны? <-..> Может быть, единый Бог состоит из множеств (не переставая быть единым)? Наш “разум” не в состоянии вместить истину, лишь наше “сердце” может ее чувствовать. Может быть, Христос и Будда, и Магомет, и Зорастро, и Озирис, и Аполлон, и Молох, и Брахма - не враги? И не отдельные сверхсущества? И не единое существо? Может быть, в недоступном нам абсолютном мире нет числа, которое одновременно тем самым е с т ь, и этот абсурд есть, истина?

Конец 1970-*х г.*

Пушкин - в центре человеческой души. Как в многомерном кресте встречаются полюса и нет замкнутости - так и в фигурах запредельных, подобных Пушкину, выражено все идущее от человека и все идущее к человеку. Конфликтующие душевные миры примиряются под лучами этого нравственного солнца, все их разногласия меркнут. Это одно из выражений вечного закона, согласно которому безгранично количество способов сказать правду, - но сама правда едина.

Около 1988 *г.*

Письмо в Комитет по Ленинским премиям

Введение многопартийной системы в нашей стране совершенно изменило реальность материальную и духовную. Это огромный скачок из единообразия и централистской оценки мира в реальную изменчивость всего. Поэтому со дня на день изменилась и функция всего - и исторических фигур тоже. Если вчера они суммировали историю и людей, выступая в роли символа эпохи, - то сегодня они уже теряют ту обобщающую роль, возвращаясь из исторически централизующей роли в конкретную историческую. Они перестали быть символами - и снова стали реальными фигурами.

Фигура Ленина, вчера еще имевшая обобщающую историческую роль (человека, безусловно, оказавшего сильнейшее влияние на XX век и историю нашей страны, бывшего поэтому ее символом, независимо от личного отношения каждого, в эпоху длительного централизма), сегодня эту обобщающую роль в плюралистическом мировосприятии теряет и нуждается в более точной оценке - и в большем значении личного суждения каждого из нас. Невозможно поэтому согласиться с сохранением в названии высшей в государстве (т. е. отражающей всю многообразную картину нашей деятельности) премии имени человека, при всем своем огромном значении выражавшего интересы одной партии - хотя бы и самой авторитетной.

Я не вижу для себя возможности принять эту премию, если она мне была бы присуждена - хотя бы потому, что я верующий человек, а Ленин был атеистом. Более семидесяти лет и вчера еще мы воспринимали фигуру Ленина как централистски выраженную фигуру эпохи - но сегодня мы воспринимаем эту фигуру в контексте всей исторической реальности со всеми ее противоречиями. В только что возникших, но принципиально новых условиях становится невозможной вчера еще абсолютно бесспорная символизирующая эпоху функция этого имени, и восстанавливается реальная историческая роль имени вождя пролетарской революции в начале XX века. Она диаметрально противоположна реальному историческому значению фигуры армянского монаха-мыслителя Григора Нарекаци, жившего тысячу лет тому назад и в *Книге скорби* выразившего чисто христианские идеи. Принятие мною премии в данном случае (не месяц назад, но уже сегодня!) было бы проявлением соглашательского беспринципного отношения как к роли коммунистического вождя XX века, так и к роли христианского философа X века.

Я очень благодарен Комитету по Ленинским премиям за сохранение меня в числе лиц, представленных к премии, - я воспринимаю это как предельное проявление доверия и благожелательности. Тем более, что это было высшей наградой для целого круга абсолютно бесспорных великих и величайших фигур нашего времени.

Но это было другое время, не оставлявшее человеку выбора: в официализированном мире почти все хорошее отвергалось, а когда это уже было

невозможно - то искажалось. И поэтому пусть сейчас кто-либо посмеет бросить камень в фигуры Прокофьева и Шостаковича, Хачатуряна и Караева, Ойстраха и Мравинского, Гилельса и Рихтера, Ростроповича и Рождественского и других лауреатов Ленинской премии (если говорить только о музыке) - сейчас, когда каждому тоже кажется, что “правду говорить так легко и приятно...” (гораздо легче, чем двадцать-тридцать лет тому назад о чем-то умалчивать и этим губить себе сердце, давление, нервы, жизнь...)!

Я надеюсь, что меня поймут и не осудят за просьбу исключить меня из числа кандидатов.

Альфред Шнитке

Направлено в Комитет в марте 1990 г.

Музыканты, художники о Шнитке

Мстислав Ростропович

-Вы работали с Прокофьевым и Шостаковичем. Сейчас, играя новый, написанный для вас *Виолончельный концерт* Шнитке, считаете ли вы Альфреда продолжателем этой традиции?

М.Р. Абсолютно! Мне очень повезло в жизни. Бог подарил мне дружбу с этим гениальным композитором. Это продолжение тех страниц, которые у меня были в жизни, начиная с Мясковского. Я очень любил Николая Яковлевича, и он ко мне покровительственно относился. Он, собственно, и познакомил меня близко с Прокофьевым. А дальше началась моя творческая связь с Шостаковичем. С 1943 года, когда Дмитрий Дмитриевич взял меня в свой класс инструментовки в Московской консерватории, продолжалась наша тесная дружба. Мне казалось, что эта линия новизны и в то же время линия человеческих эмоций и ощущений - в общем кончается. И вот я встретил Шнитке, в музыку которого просто влюблен. Играю и дирижирую ее с наслаждением, и счастлив, что живу в это время.

-Видите ли вы в его музыке продолжение какой-то русской традиции - или она кажется вам более универсальной?

М.Р. Я думаю, что она более универсальна. Но многие мои приятели, которые слушают его музыку, находят в ней глубокие русские корни. Хотя я не сразу нашел их. Вообще, самое замечательное в Шнитке, с моей точки зрения, - это всеобъемлющий- всеохватывающий гений. Он охватывает все, что нужно. Сейчас строят современные мосты, используя там и металл, и пластик - все, что выдумали люди. Вот и Шнитке - он использует все, что было выдумано до него. Использует как палитру, как краски. И все это настолько органично: скажем, диатоническая музыка соседствует с усложненной атональной полифонией. И это мне кажется совершенно невероятно индивидуальным.

-Каково ваше впечатление от нового *Виолончельного концерта* Шнитке - по сравнению с той бездной виолончельных сочинений, которые вам приходилось играть?

М.Р. Влюблен, влюблен... Нечего сравнивать! У меня в жизни была не одна женщина, и я их всех любил.

Берлин, 28 *ноября* 1990 *г.*

Гидон Кремер

-Когда ты в первый раз узнал музыку Альфреда и что изменилось с тех пор в твоем восприятии этой музыки? Как ты думаешь, есть ли какая-то эволюция - или это что-то единое, некое одно сочинение?

Г.К. Сложные вопросы ты задаешь. Ну, вообще, я думаю, что наше восприятие в любом случае меняется очень сильно. Я вспоминаю эпизод, не связанный непосредственно с Альфредом, но все-таки имеющий отношение к нему. То, как я относился, например, в студенческие годы, где-то в 1967-68 годах к Шостаковичу. Насколько этот общепризнанный гений оставлял меня во многом равнодушным, то ли в силу того, что это уже было привычным, - то ли слишком юный и глупый был я сам, но как-то казалось, что все это знакомо. И слушая, скажем (беру конкретный пример), *Второй скрипичный концерт* на премьере, я для себя ничего особенно нового в нем не обнаружил. Он казался и затянутым и вполне академическим произведением и никак не откровением после *Первого скрипичного концерта.*

238

Прошло двадцать лет. (Я сейчас опускаю все другое.) И в прошлом году я впервые прикоснулся к этому сочинению, сам стал его играть и заметил, что подхожу к нему совершенно по-другому, слышу просто совершенно по-другому. То ли потому, что переиграл последние квартеты, то ли потому, что прожил сам двадцать лет, то ли потому, что Дмитрия Дмитриевича нет уже, - но все это совершенно поменяло отношение к сочинению.

И я думаю, что в каком-то смысле эволюцию проделываем мы сами, эволюция проделывается и за счет времени. Время вносит коррективы и соотношения и определяет тоже что-то. И поэтому, если говорить об Альфреде сейчас (все это было как бы эпиграфом), то я могу сказать, что сегодня как раз вспоминал - спрашивал у Эри Класа имя женщины, которая меня впервые натолкнула на имя Альфреда и на его сочинения, во всяком случае подтолкнула меня к тому, чтобы я стал искать ноты и позвонил Альфреду. Эта женщина жила в Эстонии. Я ее, можно сказать, почти не знал, но у нас, очевидно, был или какой-то разговор или интервью, даже не помню. Этой женщины уже нет в живых. Эри Клас предполагает, что это была Офелия Туйск. Наверное, это была она. Я не могу точно сказать. У меня даже не было ощущения, что я узнал его имя. Но очень возможно, потому что это имя возникало в разговорах, и будучи в Эстонии в 1967-69 годах я слышал имя Альфреда, но оно мне еще ничего не

говорило. А потом я очень часто берусь за сочинения, не зная авторов, не будучи знакомым. Иногда даже считаю, что это надежнее, потому что если знаешь автора, и он еще, не дай Бог, посвятит тебе сочинение (а автор для тебя к тому же близкий человек), то ты оказываешься в долгу перед ним и обязательно должен это играть или отказываться и придумывать причины - и это в общем очень натужно. А тут получилось так, что я за это сочинение взялся сам (кто-то, очевидно, все-таки порекомендовал) и для того, чтобы внести какую-то ясность в это исполнение, позвонил Альфреду, и мы с ним встретились. В тот день он подарил мне ноты *Второго скрипичного концерта,* на которых написал: "Гидону Кремеру в надежде когда-нибудь услышать что-нибудь из моих сочинений". С этого началось наше знакомство. Это было по-моему в 1970 году.

И Вторую *скрипичную сонату* (*Quasi una Sonata*) я играл очень много, играл всюду где мог, а иногда и не мог, как в том случае в Риге, где ее не хотели слушать и предлагали мне сыграть Бетховена. Но где мог - играл, и она производила шокирующее воздействие на аудиторию. Но это входило в *мои* планы - будоражить слушателя, не оставлять его дремлющим.

Потом постепенно другие сочинения Альфреда стали входить в мою жизнь - и не только *Второй скрипичный концерт,* который я играл еще в своем цикле *История скрипичного концерта* (1973) в Вильнюсе, Каунасе, Свердловске и во Львове. И я играл его во многих городах Союза, хотя не помню точной последовательности. В 1976 году - *Квинтет,* до этого, может быть, еще что-то было. Еще *Прелюдия. Моц-Арт* был создан потом, в 1976

году к новогоднему концерту.

Если этот новогодний концерт вспоминать, то это был мой первый Локенхауз*, первый опыт в этом смысле, и Альфред тоже в нем принял какое-то участие. Очень часто, на протяжении всех этих лет наши пути пересекались - то ли потому, что у него была идея, и он делился со мной;

то ли у меня была идея, и я считал необходимым его спросить или попросить. Ну и потом, конечно, *Concerto grosso №* 1 стало таким капиталом в наших отношениях - мы не только вместе сыграли премьеру, но возникла идея вместе поехать за рубеж. И в ту пору, будучи относительно всесильным в условиях непосильных, мне удалось как-то протолкнуть эту идею, и навязать никому не известного пианиста Альфреда Шнитке, чтобы он мог посмотреть на мир. Я считал это не только замечательным для нас (автор играет), но и просто необходимым

для него.

- Благодаря этому родилась, кстати, *Вторая симфония.*

_____

* Местечко в Австрии, где проводятся ежегодные фестивали, организованные Г. Кремером.

Из аннотации к концерту

Замысел *Второй симфонии* (закончена в начале 1980 года) для хора и оркестра возник у Шнитке в 1977 году под впечатлением посещения монастыря Сан-Флориан близ Линца в Австрии, где жил, работал и похоронен А. Брукнер. Вот что говорит об этом сам композитор: “Мы прибыли в Сан-Флориан в сумерки, и доступ к гробнице Брукнера был уже закрыт... Холодная, мрачная барочная церковь была наполнена мистической атмосферой. Где-то за стеной небольшой хор пел вечернюю мессу - “мисса инвизибиле”, “невидимую мессу. Никого, кроме нас, в церкви не было. Мы все, войдя в церковь, сразу же разошлись в разные стороны, чтобы, не мешая друг другу, пережить ощущение холодной и мощной пустоты, окружавшей нас. Прошел год, и я получил заказ от Симфонического оркестра Би-би-си написать что-нибудь для концерта Г. Рождественского. Я думал о фортепианном концерте. Рождественский же предложил сочинение, посвященное Брукнеру, но мне ничего не приходило в голову, и тогда он сказал: “Может быть, что-нибудь, имеющее отношение к Сан-Флориану?” Это было “оно”: я тут же понял, что напишу “невидимую мессу” - симфонию на хоровом фоне”.

Г.К. Да, я помню ситуацию в Сан-Флориане. И вообще эта поездка была по очень многим причинам очень волнительная. Я думаю, что мое решение тогда - встать на другую позицию и перешагнуть границу в таком образном выражении - его безусловно занимало. Это была довольно интенсивная поездка, в течение которой ему удалось увидеть и людей, и коллег. Я помню, с каким-восторгом он отзывался о встрече со Штокгаузеном. Того же Штокхаузена я узнал чуть позже и был в таком же восторге. Все это можно рассказывать часами, но я хочу закруглиться и сказать относительно музыки.

Если смотреть со *Второй сонаты* до нынешнего дня, то для меня суть музыки не менялась. Для меня Альфред всегда оставался человеком, который не стеснялся быть тем, кто он есть,

который не боялся своих попыток сделать что-то иначе; скорее он боялся успеха. Он оставался верным самому себе. Даже, когда успех был налицо, он мне как-то сказал:

“Это меня беспокоит, пора написать что-то, что не будет иметь успеха”. Мне кажется, что в этом тоже много Альфреда, потому что его поиски имеют ориентиром какие-то ценности, которые лежат вне времени. И это очень важно. Сколько композиторов мы знаем, которые, ориентируясь на время, на то, что сказано или навязано, пытались сделать карьеру или добиться удачи, успеха! Альфред является большим зеркалом времени, потому что он не заигрывал, не кокетничал с этим временем, а жил в нем. И руководило им желание (и до сих пор руководит!) отражать время не как однодневку, а с позиций и категорий вечных. Ориентиром для него служат

ценности непреходящие. Но вот с тем же ориентиром на непреходящие ценности он не стесняется быть в конфликте с самим собой, в конфликте со временем, в конфликте даже с тем, что пишет. И я думаю, что ошибется тот, кто будет искать в его музыке просто совершенства или чего-то гладкого и удобного. Все это тоже возникает, но всегда есть противоположность. Всегда его музыка построена на контрастах.

Ты спросил меняется ли она... Есть восточное противопоставление -корейская авиакомпания даже взяла его своим символом инь и янь, белое и черное, да и нет. Это, упрощенно, две - центробежная и центростремительная - силы. Инь и янь - это более высокое философское обобщение того, о чем я хочу сказать. Это напряжение возникающего контраста - оно чувствуется во *Второй сонате* - контрасте пауз, аккордов или звуков, материала, который, например, хочет развиться но не может.

А в *Четвертом скрипичном концерте,* который написан через шестнадцать - восемнадцать лет, тоже есть этот конфликт или контраст, когда все сочинение построено на неуловимости подлинного отчаяния и наблюдения над ним, стремлении к прекрасному - и одновременно превращении его в пошлость. Эти вечные категории поэтому - как раз не просто “черное и белое”; они сочетаются и сами собой создают новую категорию. И эту категорию только Альфреду под силу объять или подчинить своему воображению, воплотить в виде партитуры. Мне кажется, что этот процесс у него настолько драматичен, настолько эмоционален, что он не может оставлять людей безразличными. В этом я вижу его огромную силу воздействия даже на аудиторию, которая не разбирается в тонкостях, в том, насколько это

совершенно. Как сегодня Геннадий Николаевич Рождественский сказал: “Это совершенно геометрически, математически с точки зрения формы сделано”.

Попадаешь под влияние этой музыки непосредственно. И в этом его, Альфреда, сила, что он, переживая или облекая свои переживания в определенную музыкальную форму, находит способ выхода на аудиторию. Я думаю, то, что он вынужден был работать в кино, обеспечивая себе жизнь, дало ему возможность набить себе руку. В Москве, в Строгановке, есть факультет “монументальной живописи”. У нас целая эпоха связана с монументальной живописью, и кино - это “главное искусство”, самое “важное” для всех нас, - имея достаточно много отрицательных и потребительских качеств, рассчитано на большую аудиторию. И Альфред, находясь в конфликте с этим, все равно делал свое дело даже в киномузыке с определенной честностью и не мог отказаться сам от себя даже в этом. Поэтому, когда он говорит, что его настоящая музыка - это продалжение киномузыки или наоборот, я вижу в этом какое-то признание, что является сутью каждого настоящего и великого человека: сила характера находит свое продолжение в слабости характера, и слабость - в силе.

Этот комплекс единый, как у Малера, чья музыка могла шокировать только в силу того, что сочетала несочетаемое. Сегодня я слушал *Третью*

симфонию Альфреда, и опять - в который раз - невольно возникала аналогия с Малером. Я подумал, что они, конечно, родственники по-своему. Суть не изменилась, но все-таки, конечно же, есть смена стиля, есть смена штриха, если хочешь, - потому что с определенного момента (может быть, где-то в районе *Фортепианного квинтета*) у Альфреда возникло желание писать больше гармонии или так называемой полистилистической музыки.

Танго в *Concerto grosso* тоже несомненное напоминание о сочетании несочетаемого. Но *Танго в* каком-то смысле - продолжение *Серенады,* написанной за тринадцать лет до этого, а саксофон в *Четвертом скрипичном концерте* - продолжение *Танго.* Есть очень много объединяющего.

В мае 1976 года Г. Кремер и Т. Гринденко попросили меня написать произведение для них и для литовского камерного оркестра под руководством Саулюса Сондецкиса. Если бы тогда мне кто-нибудь сказал, что в течение года это произведение

выдержит несколько исполнений и запись на грампластинку, я бы не поверил в это, так как большей частью я работаю очень медленно, делаю много вариантов и первый вариант не довожу до конца.

Однако до конца 1976 года партитура была готова, и когда я передал ее Гидону Кремеру, 26 февраля 1977 года к его тридцатилетию, он намеревался сыграть ее при ближайшей возможности, то есть 20 марта в Ленинграде. Мне казалось это невозможным, но все, что Гидон Кремер хочет, удается: в течение десяти дней весь материал был расписан на копии и после трех репетиций под управлением нашего общего друга Эри Класа (из Таллинна) состоялась премьера. После этого я сделал несколько сокращений, и Г. Кремер и Т. Гринденко сыграли это произведение в Вильнюсе, Москве, Риге, Таллинне, Будапеште. В августе во время Зальцбургского фестиваля они сделали запись на грампластинку с Лондонским симфоническим оркестром под управлением Г. Рождественского. В течение нескольких лет я чувствовал внутреннее побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить меня, затем меня осенило: задача моей жизни - это преодоление разрыва между “E” и “U”*, даже если я при этом сломаю себе шею. Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты E и U представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности: элементы, которые в своем выражении реальны, хотя ими можно и манипулировать - будь то джаз, поп, рок или серия (так как и авангардистское искусство стало товаром). Для художника есть только одна возможность уйти от манипулирования - подняться в своих индивидуальных стремлениях над материальными табу, которыми манипулируют извне и получить право к собственному, свободному от сектантских предрассудков отражению музыкальной ситуации (как, например, у Малера и Айвза).

_____

*“E” (Ernst) - серьезная музыка, “U” (Unter haltung) - развлекательная музыка.

Поэтому в рамках неоклассицистского *Concerto grosso* я ввел некоторые несогласующиеся со стилем отрывки (которые раньше были отрывками музыки для кино): бойкий детский хорал (в начале первой части и в кульминации пятой, а также как припев в других частях), ностальгически-атональную серенаду - трио (во второй части), гарантированно подлинного Корелли (сделано в СССР) и любимое танго моей бабушки, которое играет ее прабабушка на клавесине (в пятой части)...

Но все эти темы вполне согласуются между собой (падающая секста, вздохи секунд), я вполне принимаю их всерьез. Форма произведения:

1. Прелюдия.
2. Токката.
3. Речитатив.
4. Каденция.
5. Рондо.
6. Постлюдия.

Конец 1970-*х г.*

Изменение внутреннее произошло непосредственно до или после его болезни. Есть точка зрения, что *Виолончельный концерт,* который он писал в то время, как бы свидетельство этому. Но вот в [Струнном трио, написанном до болезни, для меня - квинтэссенция всего его страдания или всего его стремления найти какую-то неземную силу, которая может преодолеть земное притяжение, что ли. *Струнное трио* написано еще до болезни, но оно уже обладает той просветленностью, которая отличает определенное свечение после болезни. Вообще, говоря о болезни, как об определенном этапе, на котором что-то меняется, я бы сказал, что болезнь в нем чувствовалась еще до того, как она наступила, и документом к этому является и *Струнное трио,* и даже моменты *Второго струнного квартета.* После болезни это еще развилось. Как он сам говорил, у него появилось новое время. Может быть это и так. Я надеюсь, что у него достаточно много времени впереди, чтобы еще новые повороты возникли, но суть осталась та же. Для меня Альфред - это своеобразный сейсмограф, в этом его ценность. Музыка Альфреда - не выхолощенная и не придуманная; она наполнена его поражениями, его неуверенностью, его сомнениями, его стеснительностью, всем чем угодно, но в ней есть и та сила, которая выходит за рамки обычного. Может быть, эта сила кроется в том, что он в конце концов в музыке не боится быть самим собой и, может быть, после болезни - даже еще больше, чем до нее.

- Многие мои русские друзья, живущие на Западе, считают, что невозможно западному человеку, никогда не жившему в России, понять музыку Альфреда, понять всю ее символику. Как ты, музыкант, много играющий на Западе, считаешь? Для меня была удивительной сегодняшняя восторженная реакция.

Г.К. Нет, для меня она не удивительна. Я играл это сочинение* Альфреда

* *Четвертый скрипичный концерт.*

244

в разных странах и я видел, что эта музыка воздействует на очень многих, даже непосвященных. Я думаю, что определенные вещи могут быть понятнее и доступнее больше людям, жившим в Союзе или в системе союзной, но язык у Альфреда универсальный. К современной музыке относятся на Западе очень часто как к чему-то, о чем говорят: “Да, это очень интересно”. Не только на Западе, у нас в Союзе это тоже бывает. Для меня самое обидное, когда после концерта приходят и говорят: “О, это очень интересно”, потому что это такие общие слова.

Мне кажется, что музыку Альфреда Шнитке как раз нельзя назвать интересной, она завораживает чем-то, но в ней есть и то, что он говорит о своем *Concerto grosso: о* сходстве или параллели с Томасом Манном, с рассказом *Тонио Крёгер,* где у главного персонажа есть пассаж о силе вульгарности или обыденности в жизни человека и о том, что вульгарность или пошлость - не противопоставление человеку, а часть его. Это и делает музыку ощутимой или понятной,, потому что через эту образность мы можем легче идентифицировать себя. Ведь если нам предлагают что-то заумное, мы говорим: “Это интересно”. Или: “Это нам не понятно”. А Альфред вызывает бдительность к таким нашим неловким эмоциям, которые мы бы с удовольствием утаили в себе, чего нам как-то стыдно в себе; он нам это показывает или к нам обращается на этом языке, и может быть по этому образному ряду оказывается ближе нам. По этому образному ряду можно найти людей не только живших в Советском Союзе. Потому что человек слаб не только там, где его подавляют, но он слаб, к сожалению, там, где у него все возможности и где перед ним все раскрыто.

Стокгольм, октябрь 1989 *г.*

245

Поиски названия Моц-Арт*

Моцарт
Моц-Арт
(Попурри на темы *Пантомимы*
одноименного композитора)
Моц-Арт (Поп-Арт)
Призма времени
Через призму времени, отряхнув
пыль веков

Время и Моцарт
Мы и Моцарт
Устаревший Моцарт
Запыленный Моцарт
Бемоль, изъеденный молью
Бемоль и моль
Не Моцарт
Моцартино для двух скрипачей
Две скрипки и Моцарт
Несинхронный Моцарт
Отголоски Моцарта
Вольфгениальное Амадейство
Амадейственная музыка
Моцарство
Вольфгениальная амадейственная моцарственная музыка
Их вольфгениальному амадейственному моцарскому величеству
В году 1793, в городе Вене Венская музыка Пантомимолетность Незаслуженно забытый Моцарт Почти подлинный Моцарт
Подлинная подделка под Моцарта Поддельный подлинник Моцарта Фальшивый подлинник По мотивам Моцарта Возвращение потерянного Блуждающая музыка Заблудившаяся музыка Моцарта Случайные сочетания тем Моцарта Невариации на темы В. А. Моцарта Моцартеум
Фактурные исследования тем Моцарта
Моц-Арт (Проект реконструкции наполовину утерянного сочинения Моцарта)
1975 г.

___

**Moz-Art* - несколько пьес (см. Каталог сочинений) для различных инструментальных составов, написанных А. Шнитке в 1975-1990 годах и основанных на одном материале: музыке к пантомиме (К. 416 d) Моцарта, от которой сохранилась лишь партия первой скрипки.

Геннадий Рождественский

Г.Р. Если не ошибаюсь, первый раз я столкнулся с музыкой Альфреда, когда много лет назад, в начале шестидесятых годов, мы пытались организовать прослушивание в Большом театре его оперы *Одиннадцатая заповедь*. Но из этого ничего не вышло. Затем вместе с Марком Лубоцким мы сыграли *Первый скрипичный концерт* и тут же записали его на радио.

- И у вас не возникали тогда осложнения с исполнением его музыки?

Г.Р. Нет, никаких. Недавно я вернулся к этому сочинению, и сыграл его в Сиене вместе с моим сыном Сашей в качестве солиста.

Потом помню яркое впечатление, оставшееся у меня от прослушивания на художественном совете студии *Мелодия* записи *фортепианного квинтета* Альфреда. Воздействие музыки было настолько сильным, что я тут же позвонил Альфреду домой и сказал, что - как мне кажется - это сочинение требует симфонического решения. Альфред ответил, что не представляет этого пока, но попытается сделать. И сделал довольно быстро. Я сыграл *In memoriam* и потом записал.

О первом исполнении Первой *симфонии в* Горьком я не хочу рассказывать - это слишком хорошо известно. Вспоминаю первую репетицию в Большом зале консерватории *Третьего скрипичного концерта* Альфреда -с Олегом Каганом и Юрием Николаевским - вот тогда совершенно ясно возникло ощущение затягивающейся раны после смерти Шостаковича. Стало ясно, что мост уже не висит над пропастью, а построен.

- А в чем вы видите общие черты Альфреда и Шостаковича?

Г.Р. В летописи времени, в летописи интонаций времени и в манере использования материала, в том числе бытового. Мне кажется, что Альфред - такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве.

- Поразительно, что сейчас на концертах, где исполняется музыка Альфреда, точно такая же атмосфера, как на концертах Шостаковича в начале семидесятых годов.

Г.Р. Да, и это понятно.

- Вы часто возвращаетесь к ранней музыке Альфреда - воспринимаете ли вы ее иначе, чем раньше?

Г.Р. Нет, для меня любая музыка Альфреда - это прорыв, взрыв. Такое впечатление у меня было всегда. В этом смысле тоже можно провести параллель с Шостаковичем и его ранними

вещами. *Первая симфония* Альфреда - это совершенно поразительная вещь!

- Для вас это сочинение было новым?

Г.Р. Да, сверхъестественным. Для меня это было шокирующим впечатлением, хотя я состоянии был ощутить корни и нити, которые связывают эту музыку с прошлым. Это сочинение сыграло в моей жизни огромную роль.

- Идея обязательного исполнения *Первой симфонии* Альфреда

вместе с *Прощальной симфонией* Гайдна - это ваша идея?

Г.Р. Да, моя. Я думаю, что *Первая симфония* Альфреда не может исполняться в другом сочетании.

- А как вы воспринимаете те сочинения Альфреда, которые написаны им после болезни, после 1985 года? Видите ли вы в них некий новый стиль?

Г.Р. Вижу. И то, что трогает более всего, - мудрость, ясность и простота. Всегда поражает его способность лишний раз напомнить нам, что такое трезвучие, - это поразительно! Появление простого трезвучия и производит сильнейшее впечатление.

- Вы не находите, что в последних произведениях Альфреда появилась жесткость звучания, которой не было ранее?

Г.Р. Нет, жесткости я не чувствую, пожалуй.

- Даже в *Пятой симфонии?*

Г.Р. В *Пятой симфонии* чувствую другое: то, что мы не в состоянии вопло-

тить его замысел. Мне кажется, что технические возможности музыкантов сегодня еще не позволяют этого. Поэтому у меня и возникла идея о дублировке голосов медной группы. Альфред говорит, что в *Концертгебау* партитура была сыграна без дублировки. Возможно. Но я считаю, что это приводит к чрезмерному перенапряжению. Поэтому при записи *Пятой симфонии* в Москве вся медная группа была дублирована. Каждый голос. Иначе на сегодня, на мой взгляд, это невозможно. Также, как в свое время, в 1913 году, казалось физически невозможным исполнение *Весны священной* Стравинского. Аналогичные трудность есть и в *Третьей симфонии* Альфреда. Сегодня мы к ним еще не подготовлены. *Пятая* же *симфония* чрезвычайно сложна для исполнения не только физически - но и в том, чтобы сделать ясно слышимой всю полифонию. В записи здесь может помочь звукорежиссер.

Вообще я считаю, что сегодня есть множество сочинений, которые без помощи техники, современного технического

оснащения и совершенного звукорежиссера - к исполнению не пригодны.

Вот, например, *Первый виолончельный концерт* Альфреда. Без звукоусиления его исполнение невозможно. Отношение к материалу, к звуку в мышлении многих композиторов - и Альфреда в том числе - неотделимо от современной техники. Возьмем любые партии клавесина или челесты, написанные в туттийных местах и по материалу чрезвычайно важные - они не слышны без усиления. И это не просчет, а расчет, как мне кажется. - Я никогда не забуду вашего исполнения *Четвертой симфонии* Шостаковича с Государственным симфоническим оркестром в Москве, когда казалось, что дух Шостаковича витает в Большом зале консерватории. Ощущаете ли вы в сочинениях Альфреда какую-то скрытую символику, подтекст, подобные тем, которые столь очевидны в ваших исполнениях музыки Шостаковича? И считаете ли вы, в связи с этим, что музыка Альфреда - это явление русское?

Г.Р. Я считаю, что это такое же русское явление, как и музыка Шостаковича, Прокофьева, Стравинского. И именно потому русское, что - интернациональное. Ярчайший пример: Скрябин. Очень русский композитор, который - даже при тщательном рассмотрении - не имеет общих корней с русским мелосом. Важно другое: масштаб. Поэму экстаза нельзя сочинить в Голландии, будь ты семи пядей во лбу. Не получится!

- Многие музыканты на Западе считают, что музыка Альфреда - это музыка для нашего внутреннего русского употребления, они многого в ней не понимают. Чем это объяснить?

Г.Р. А тем, что жизнь непохожа. Я играл *Четвертую симфонию* Шостаковича с Кливлендским оркестром - в Скерцо музыкантам было смешно: “Лошадки цокают”, - комментировали они. Когда рассказываешь перестукивании по батареям, это вызывает чувство удивления: батареи - для отопления...

- Сколько сочинений Альфреда вы сыграли - Альфред насчитал тридцать пять... И во многих вы были соавтором...

Г.Р. Что значит “соавтором”? Ведь дирижер вообще, если он что-то соображает, уже соавтор. Это только Игорь Федорович Стравинский говорил, что дирижер не может быть соавтором, а лишь - воспроизводителем авторского текста. Но это нереально, даже если он исполняет свои собственные сочинения. Я делал сюиту из *Ревизской сказки* с одобрения и под наблюдением Альфреда, я сделал вторую часть *Музыки к воображаемому спектаклю* - для четырех флейт, взяв за основу его мотив - опять-таки, после того, как Альфред сказал, что он с этим согласен. Ну,

и конечно, ретуши к исполняемым партитурам, которые возникали в процессе репетиций.

- Известно, что на репетициях Альфред многое меняет в тексте сочинений. Некоторых дирижеров это раздражает. Как вы к этому относитесь?

Г.Р. Я думаю, это - малерианство, потому что всякий раз ретуши зависят от акустики зала. Если придете в другой зал и начнете репетировать -опять надо менять... Малер приезжал из Мюнхена в Гамбург, попадал в другой зал и думал, что неправильно инструментовал. Чем больше он играл, тем больше возникало версий. Мне кажется, что редакции симфоний Малера - это путеводитель по залам Европы: где что звучит и где что не звучит.

- Не считаете ли вы, что оркестровка Альфреда слишком традиционна, ведь он постоянно использует традиционный состав оркестра, за исключением гитар, клавишных...

Г.Р. Нет, я не считаю его оркестровку традиционной. И я всегда был против гитар: потому что их не всегда можно достать, а когда достанешь, выясняется, что гитарист нот не знает. А если вдруг знает - то на колени хочется встать. Помню, при каком-то исполнении *Фауста* приходилось привязывать веревки к ногам гитариста, чтобы кто-то дергал за них тогда, когда ему надо было вступать... Впрочем, гитара у Альфреда - это не просто гитара, это - basso continue, большое чембало сегодняшнего дня...

Стокгольм, октябрь 1989 *г.*

В.Я. Наши отношения постепенно усложнялись, а начинались с очень простых.

- А когда?

В.Я. Я думаю, что это было примерно в 1965 году, как раз, когда Альфред написал музыку к мультфильму *Ствклянная гармоника.* Вскоре после этого Андрей Хржановский нас познакомил. Это случилось на улице почему-то. А первой вещью его, которую я услышал, была *Скрипичная соната* в исполнении Любы Едлиной и Марка Лубоцкого - в зале... Дома народного твор-

чества имени Крупской.

- И ты его представлял как человека, занимающегося авангардным искусством?

В.Я. Нет, для меня не было важным это слово. С понятием авангард связано столько различных спекуляций, что мало кто вообще понимает, о чем идет речь, когда говорят “авангардный”. Кто-то представляет, что авангардисты ходят в желтых штанах, кто-то - что они ходят на голове, пишут непонятную музыку. Всегда это что-то неопределенное, тем более сейчас, когда это слово абсолютно девальвировано и авангард настолько стал комфортным, настолько антиподом своего истинного смысла, что я уже стараюсь как бы его избежать. Это уже не слово какого-то определенного словаря, а совсем нечто неопределенное. Нет, Альфред мне никогда не казался представителем некоего авангардного течения в музыке. Когда я с ним познакомился, то первое впечатление было чисто человеческое: я увидел близкого мне человека по духовной ауре. И даже физиологически он был какой-то близкий, похожий и почти уже родной, как родственник. Немного поговорив со мною, он вызвал очень глубокое доверие, наши разговоры стали сразу очень искренними. Не было того, что называется разведкой боем. И сразу было также видно, что внутри него скрыт гигантский сложный пласт различных представлений о мире, что это личность с очень глубоким миропониманием. И потом, когда я стал знакомиться с его музыкой, каждый раз это работало на раскрытие того запаса, который я в нем почувствовал: ни одна из вещей, которые я слышал, не была для меня неожиданной. Они все из того мира, который я сразу в нем угадал.

- Вы принадлежите к одному поколению, и даже наверное где-то к одному направлению. Музыка Альфреда менялась с

годами. Внешне становилась более простой. Какое впечатление у тебя от этой эволюции? Чувствуешь ли ты что-то общее с тем, что у тебя, в твоем творчестве происходило? Что значит это упрощение, имеет ли оно какое-то символическое значение (то есть простые элементы, которые становятся символами, имеют очень глубокий подтекст и именно поэтому только на поверхности кажутся простыми) или это все-таки какая-то традиционность, чего не было в 60-х годах и появилось в 70-е и 80-е? Как бы ты определил это?

В.Я. Я бы сразу отказался от слова “упрощение”. Есть слово “упрощение” и есть слово “простота”, и это вещи принципиально разные. Я бы сказал более точно о музыке простой в величественном смысле: ушла суета, все стало более монументальным, ясным и четким. И это очень логичное развитие любого большого художника, потому что искусство, как взгляд на жизнь, является мировоззрением, жизненным опытом; этот опыт становится мудрее, и музыка становится мудрее, а мудрость есть простота, Но я хочу еще вот что сказать по поводу эволюции. Я думаю, что каждый большой художник имеет idee fixe, концепцию. Он с ней, собственно, рождается. Как говорил когда-то Эйнштейн, у него всегда была пара неплохих идей, все остальное - это интерпретация, развитие этих идей. Но они были настолько емкие, что как бы вмещали все мироздание. Я думаю, что

252

у Альфреда тоже было несколько неплохих идей, и эти идеи стали концептом всего его творчества. Эти идеи, постоянно пронизывая все его творчество, обогащались и в то же время упрощались; обогащение шло парадоксальным образом и внешне выглядело как упрощение: для каждого последующего произведения предыдущее становилось частным случаем. Оно входило в него как часть. И картина мира, которая создавалась, становилась более емкой, но это было продолжение все той же идеи. А идея могла быть выражена в самом начале -в двух звуках, которые .создавали пространство, заданность видения, заданность мира... Но вот почувствовать сразу эти два-три звука - это и определяет творческую судьбу. Кто-то имеет эти звуки, а кто-то просто никогда их не увидит и не услышит. Важно еще, что искусство многослойно, оно состоит из очень многих уровней. И есть внешний поверхностный слой - как бы сюжетно-актуального понимания мира. Многие художники фиксируются в этом слое: дети времени, они живут идеями времени, берут фактуру времени. Но когда проходит это

253

время, когда перестают жить люди, для которых это время актуально, то, что они сделали, теряет всякий смысл. Но если в искусстве, в произведении есть еще другие уровни вечных проблем, космические уровни, тогда на этих уровнях все, что зафиксировано, уже не может прекратиться, но живет в зашифрованной форме. Оно подсознательно входит в психику, в духовный мир людей и потом раскрывается постепенно, воздействуя на них и на жизнь. И может быть, чем дальше, тем больше. Так происходило с Бахом когда-то, когда его современники не могли понять, что это такое; и нужно было расстояние в сто или более лет, чтобы постепенно стало доходить все его величие. Я думаю, это всегда происходит, в каждую эпоху. Есть художники-временщики и есть художники, которые ориентированы на вечность как бы, у них нет конкретного времени. Они в это же время живут, но на самом деле они живут в прошлом, в будущем - то есть как бы растянуты во времени. И большое счастье художника, и в частности, Альфреда, что он, обладая глубинным пониманием жизни человеческой, обладает еще удивительной способностью придавать этому актуальную фактуру. Это дает соединительный, мостик, эмоциональный канал, через который люди, не очень понимающие и, может быть, не очень готовые воспринять всю глубинную часть этого айсберга, приходят к пониманию, и многое для них становится более доходчивым. Иногда они обманываются, воспринимают только этот канал и думают, что все поняли. И я уверен. что многие так думают. Я знаю, что прежде всего воздействует этот слой актуальной фактуры, но это не страшно для Альфреда, поскольку у него за поверхностным слоем лежит еще очень глубокий слой вечности. Я считаю, что он счастливый человек, потому что может при глубинной основе произведений иметь еще этот канал связи с публикой, что очень важно.

- Значит, ты не считаешь, что его искусство элитарно?

В.Я. *В* определенном смысле я считаю, что вообще все искусство элитарно, оно не может не быть элитарным. Но есть какие-то уровни воздействия на публику, как у шаманов. Никто не понимает, как это воздействует, но это переходит какой-то эмоциональный порог, когда люди не очень понимают, что они воспринимают, но начинают воспринимать. Но это и не важно. В этом специфика искусства. Оно воздействует как укол, ведь когда тебе делают укол, ты не знаешь, что тебе вливают, а потом начинаются какие-то процессы в организме.

Есть очень зашифрованное искусство, которое на самом деле содержит в себе очень многое, но оно очень отдалено. Должно действительно пройти много времени, чтобы оно начало

работать...

В истории известны художники и композиторы, чье творчество было зашифровано для современников и только потом стало как-то воздействовать... Я думаю, что под элитарностью иногда понимают эту зашифрованность, которая не сразу понятна. Но это проблема времени.

- Ты считаешь, что зашифрованность Альфреда будет со временем расшифрована? Или это такая зашифрованность, которая чем боль-

ше в нее вслушиваешься, тем дальше уводит, как система зеркал? Или может быть это просто непонятность языка на данном этапе, которая потом уйдет?

В.Я. У Альфреда есть всегда бросающаяся в глаза дешифрованность, например, эти парадоксальные соединения, то что он делал и в *Первой симфонии:* коллажные соединения парадоксальных состояний, мусора музыкального, пошлости и вульгарности - и одновременно глубочайшей. классики. Я думаю, что для многих на этом и останавливается восприятие его музыки. Но за этим лежит, конечно, нечто более глубокое. И когда я говорю о зашифрованности, я имею в виду как раз то, что невидимо на первый взгляд. То, что кроется в его математических расчетах, то, что он делал в *Четвертой симфонии*, когда использовал песнопения католические, лютеранские и т. д., то, что он делал в *Третьей симфонии*. Это все вещи, которые при прослушивании не очень понятны для большинства людей. Можно назвать это элитарным, конечно. Я убежден, что искусство во многом действует через п о д с о з н а н и е. Кроме этого внешнего и доступного уровня, который как бы ясен, есть еще уровень подсознания (если это есть в самом произведении, конечно). Сейчас есть художники, которые спекулируют на социальной теме. Есть целое направление - соц-арт, рисуют серпы и молоты, Сталина и Ленина и так и сяк. Как актуальная фактура это воздействует, возбуждает людей. Но у большинства этих художников нет ничего глубже. Что останется от этого, когда забудут, кто такие были Сталин или Брежнев? Так вот у Альфреда этого нет, YJieroecrb глубинный слой, гораздо более важный. Я даже думаю, что поверхностный слой он мог бы варьировать, менять как-то, немножко играть с публикой, дразня ее. Это - как маски, которые можно менять, одевать, но за маской есть нечто еще более важное, и это и является трагической основой его творчества.

- Скажи, пожалуйста, а как ты воспринимаешь его музыку: она тебе близка, лично твоей манере художественной, или ты

воспринимаешь ее скорее через известные тебе музыкальные традиции, стили? Считаешь ли ты, что есть что-то общее между твоим методом и методом Альфреда?

В.Я. Недавно Альфред мне сказал, что пишет оперу. Там должна быть сцена, действие которой разорвано антрактом пополам. И я сразу вспомнил свои разорванные части. Соединение различных состояний парадоксальным образом - разрывом - это единственный способ соединения таких противоположных состояний, как жизнь и смерть. У меня это так. Способ, который я нашел, например, черная дыра - это парадоксальное соединение. И в этом смысле сама пластика и методология очень похожи. Значит возможны поиски в одном направлении.

Музыка Шостаковича, которого я очень люблю и боготворю, кажется именно музыкой. Она выглядит по сравнению с музыкой Альфреда как музыка, потому что у Шостаковича все как бы заключено в единую музыкальную форму. А у Альфреда очень много парадоксальных включе-

ний в музыку, то есть она - не произведение, созданное по классическим законам; она как бы разрушена, и не очень даже сначала понятно, что это.

Часто появляются такие звучания, что ты начинаешь думать: это он сам написал или он вставил цитату какую-то и это коллаж? Поразительно воздействие некоторых написанных им кусков, они звучат, как подлинная музыка XVII-XVIII веков. Это и было его поиском того образа жизни, который он хотел воссоздать в своей музыке. Во *Второй скрипичной сонате* появились паузы. Потом места этих пауз заняли различные вставки. То, что драматически в ранних вещах музыкально звучало, как элементы самой сонаты, как музыкальные элементы, потом стало замещаться - в больших произведениях - коллажными вставками из других. Мне кажется, что драматургически они выполняли туже самую роль, - чем дальше, тем больше. Он почувствовал в этом то поле напряжения, в котором мог работать и воспроизводить свое понимание мира. И вот это он развил замечательно. Это стало новой музыкальной формой. - Кстати, о форме. Как ты воспринимаешь его крупные вещи по сравнению со своими крупными работами? Вот все-таки Альфред написал пять симфоний и множество концертов, и они все разные. Сам он говорит (и я это чувствую), что к традиционной форме не обращается, точнее, обращается к ней лишь поначалу: скажем, первая часть симфонии начинается как сонатное аллегро, но потом все рушится, и как правило, форма не выдерживается до конца никогда. Есть только внешние очертания

закругленности: что-то появляется в конце из начала, но это по сути уже не формальный момент, а чисто символический.

- Как Альфред строит большую форму и нет ли общего с тем, как ты это делаешь? И вообще, что ты думаешь о проблеме крупной формы в искусстве сейчас?

В.Я. Знаешь, эти слова “крупная форма” меня несколько смущают, потому, что монументальность - это понятие скорее экзистенциального плана, а не величины произведения... Я говорил о том, что можно взять два звука и ими определить пространство вещи. И в этом смысле у Альфреда даже некоторые маленькие вещи выглядят монументально и занимают большое пространство. Поэтому слово “крупная” в данном случае очень условно. Но вот что я могу сказать по поводу того, насколько это мне близко. Мне кажется, что во всех почти его больших вещах личностное начало пытается определить свое пространство, вступая в конфликт с окружением. Это вечная проблема для личности, для человека и для музыки. Во всех концертах и в симфониях всегда есть некое солирующее начало, как бы тема, которая определяет свое отношение к окружающему. Может быть, я очень округленно говорю. У Альфреда это очень болезненно прослеживается.

Я говорю не как музыкант, я и не являюсь музыкантом и не хочу притворяться, что я как профессионал это понимаю. Я сейчас говорю как человек, который чисто интуитивно воспринимает и может проводить параллели с тем, что сам делает. Но не на уровне музыкального анализа,

и потому прошу относиться снисходительно. То, что мне понятно, и то, что кажется близким для меня, это проблема расталкивания или разрушения своего ящика (я покажу сегодня, кстати, последние свои вещи, тогда может будет более понятным то, о чем я говорю), потому что каждый человек, каждая личность имеет свой социальный и экзистенциальный ящик. У каждого свои формы, он в них живет. (На стенах Володиной квартиры висят эскизы этих вещей. -***А.И.***) Личность пытается сломать его или по крайней мере постоянно находится в борьбе с этим своим социальным ящиком. И мне кажется, что самое сильное у Альфреда (во всяком случае, так на меня это действует), - когда личность, личностное начало вступает в мощное противодействие с элементами массовой культуры, с тем, что уничтожает свободу, с тем, что всегда мешает человеку жить. И поэтому многие вещи имеют части, где происходит очень активная борьба, очень драматическая борьба. Есть части, где человек вступает в гармонию с окружением и возможно достигает какого-то

результата. Некоторые вещи кончаются безрезультатно, человек не может найти гармонию; но постоянная тема - это выяснение отношений личности с миром, попытки определения себя в этом мире. Но это то, чем заняты все люди, и в этом огромный гуманистический смысл того, что Альфред делает, именно гуманистический смысл. Эта тема воспринимается прямо эмоционально и не требует дешифровки.

- Но все-таки, если говорить о времени в его сочинениях, замкнуто ли оно в отдельном сочинении? Или каждый опус - это новая фаза одного большого сочинения? На мой взгляд, его формы музыкальные - незамкнуты. Это как бы спираль, но никогда не круг. Спираль, которая уходит в бесконечные ассоциации. Она незамкнута и в смысловом отношении и чисто формально. Считаешь ли ты, что необходима замкнутость с точки зрения времени? Я опять возвращаюсь к так называемой крупной композиции, имея в виду протяженную композицию. Считаешь ли ты, что такая замкнутость необходима, чувствуешь ли ты ее в его симфониях, концертах?

В.Я. Я хочу уточнить. Понимаешь ли ты под замкнутостью некоторую однозначность, скажем?

- Ну, в известном смысле, да. Потому, что любая замкнутость, это все-таки клише, которого трудно избежать.

В.Я. Тогда я понимаю, о чем ты спрашиваешь и хочу сказать совершенно определенно. Вещи Альфреда многозначны. Они не замкнуты в этом смысле, скорее они дополняют одна другую в описании мира. Это как бы серия описаний с различных сторон и с различных расстояний.

- А как бы ты определил свой собственный язык - как “симфонический”? В чем смысл твоего именно живописного языка, в чем смысл его элементов и из каких элементов он складывается? Мне это интересно знать, чтобы сравнить с тем, что происходит в музыке Альфреда.

257

В.Я. Ты понимаешь, когда я начинал работать, я пытался создать свой язык. Пожалуй, перед этим надо вот что сказать. Есть два типа художников в широком смысле. Первый тип - это художники, которые знают, что такое художник, как он должен выглядеть, как он должен быть одет, как он должен работать и что такое шедевр. Работа таких художников - это установка на создание шедевра. Известно, что такое шедевр, и как он должен выглядеть. Второй тип художника не знает, что такое художник, как надо работать и что такое шедевр. Они пытаются как бы художественно описать мир. И для этого создают свой язык, не зная, как это надо делать и каждый раз создавая его заново.

Кстати, об этом говорил Леонардо да Винчи: “Начиная новую вещь, я каждый раз чувствую себя дилетантом”. И это, мне кажется, - подлинное состояние художника. Первый тип художника - это так называемый тип галерейного художника, который делает вещи для галереи, выставляется, продается и проживает свою актуальную жизнь в этом качестве. А вторые, как правило, редко имеют удачную социальную судьбу. Редко. Это просто бывает счастье какое-то, и я считаю, что Альфред в этом смысле безусловно счастливый, он принадлежит определенно ко второму типу художников. Может быть, самым ярким представителем этого типа является Ван Гог... Его судьба - как бы классическая судьба художника.

Я сейчас не говорю о качестве того, что я делаю (не мне судить), но в принципе я принадлежу ко второму типу тоже. Потому что я не знаю и никогда не знал, что такое художник. Больше того, когда мне говорили, как надо сделать картину, мне это страшно не нравилось, и я старался сам для себя определить, как ее надо делать. Меня даже не устраивала прямоугольная форма, и я искал другую форму. Я искал зависимость между формой и внутренним составом картины, конфигурациями внутри вещи и ее наружным формообразованием. Поэтому я начинал как бы с нуля абсолютного, начинал с самых азов. И строя картину, я пытался строить ее как картину мира, создавая для этого язык описания. И поэтому меня занимала проблема системы и хаоса.

В этом смысле я не вижу прямых параллелей между тем, что делаю я и что делает Альфред, но в попытке описать весь мир целиком, вот в этом напряжении есть много общего. Мне кажется, он тоже пытается охватить всю реальность, во всех ее направлениях, и создать музыкальную систему, в которой ее можно описать. И описать только парадоксальным образом. Эта линия, по которой я двигаюсь и двигается Альфред, по схеме движения одна и та же. Если говорить о чем-то общем, то оно в этом.

- Это о том, что всякое последующее включает предыдущее как частность?

В.Я. Я такое придумал слово “экзистенциум”. В моем понимании - это пространство существования человека. И вот каждый художник описывает экзсистенциум так, как он его понимает и в том масштабе и объеме, в котором он может себе это представить. Каждый задает параметры этого экзистенциума. Один рисует серп и молот. И весь экзистенциум уплощает-

ся, потому что за этим ничего нет. Казалось бы, это самое

живое и реалистичное, на самом деле в этой системе это самое мертвое. Мне кажется, что Альфред делает то же, что и я в своих больших вещах, в монументальных симфониях, когда он создает пласты пространственной музыки, уходящей в прошлое и будущее.

Художник одновременно описывает как бы несколько состояний. Есть, я бы сказал даже более точно, несколько типов переживаний. Есть переживания того, что происходит за окном или, если про живопись, за рамой картины, “там”. Тогда зритель становится как бы наблюдателем того, что происходит за рамой, и он переживает события, которые происходят “где-то”, “когда-то” и с “кем-то”, он только наблюдатель. Второй тип переживаний, когда события происходят впереди рамы, с ним, со зрителем и он - участник этого переживания. И третий тип - это собственно не переживание, а констатация, скажем, само окно, сама рама, в которой есть только то, что она есть. Это не взгляд в прошлое, не взгляд в будущее, это просто нечто, что фиксируется, но...

Традиционная картина всегда описывала то, что происходит за рамой. Я думаю, что в музыке слушатель тоже всегда был наблюдателем, не соучастником. А полный объем - он включает в себя и то, что происходит перед рамой, и то, что являет собой сама рама. Я это пытаюсь сделать, и мне кажется, что Альфред тоже это пытается делать: весь объем включить. А для того чтобы заставить зрителя или слушателя стать соучастником, надо включать такую актуальную фактуру, чтобы события происходили со зрителем, рядом, около него; он должен переживать это активно, а не смотреть на это со стороны, как в кино.

Москва, октябрь* 1989 *г.

259

Отзыв на посещение выставки художника

Испытал воздействие искусства В. Янкилевското - прежде всего неисчерпаемо глубокого, но и сильного. Многое знакомо уже давно по частным эпизодам коллективных выставок. Но, собранные вместе, работы взаимно усиливают одна другую, и прежние работы обретают новый смысл, более сильный. Удивительно единство - прежде всего мира (зримого), но и смысла (воспринимаемого). Удивительно ощущение многомерности времени, где всегда и миг- одно и то же, а многочисленные реальности - между ними. Замечательна кульминация - белое, белый разрыв в Содоме и Гоморре, откуда струится безобразное (окруженное безобразным). И замечателен черный

разрыв в центре - тайна по отношению к тайне. И все это мы могли видеть на двадцать пять лет раньше... Но оно не пострадало, это искусство не тонет в однодневной актуальности. Слава Богу, что это так - пострадал лишь художник, а не его мир. Художник сделал единственный правильный выбор - он готов был заплатить собой во имя того, что он видел своим внутренним зрением. Но впереди еще время и есть надежда. В надежде на следующие персональные выставки В. Янкилевского.

А. Шнитке Май 1987*г.*

Каталог сочинений. Список статей и интервью

Каталог сочинений*

Сценические сочинения

1971 ЛАБИРИНТЫ. Балет в пяти эпизодах. Либретто В. Васильева.

Составоркестра: ударные I (колокольчики, 2 томтома), ударные II (маримбафон), ударные III (вибрафон) - клавесин, челесте, фортепиано, орган-струнные (3,3,3,3,1). Первое исполнение (первый эпизод) -1972, Москва, Всесоюзный конкурс балета, Камерный оркестр Большого театра, дирижер А. Брук, постановщик В. Васильев.

Первое исполнение музыки балете целиком - 7.06.78, Ленинград, зал Академической капеллы, Оркестр старинной и современной музыки, дирижер Э. Серов. Длительность звучания 35 мин. Рукопись. BIS-CD-557. Симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Маркиз.

1974 DER GELBE KLANG (Желтый звук). Сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора. Либретто В. Кандинского на немецком языке. Перевод А. Шнитке.

Составоркестра: кларнет, труба, тромбон, скрипка, контрабас, ударные (2 исполнителя, включая вибрафон, маримбафон, колокола, колокольчики, бонгос), челеста, клавесин, фортепиано, орган; электрогитара, бас-гитара.

Первое исполнение - лето 1974, Сент-Бом, Франция, фестиваль современной музыки. Первое исполнение в СССР - 6.01.84, Москва, Концертный зал им. Чайковского, Ансамбль солистов оркестра Большого театра, дирижер А. Лазарев, солистка Н. Ли (сопрано), Московский ансамбль пластической драмы, руководитель Г. Мацкявичюс. Длительность звучания 35 мин. Рукопись.

_____

* Каталог сочинений включает также дискографию.

1985 ЭСКИЗЫ. Хореографическая фантазия на темыГоголя. Балет в одном действии.

Либретто А. Петрова. Большинство номеров - в оркестровой редакции Г. Рождественского.

1. На Невском проспекте
2. Хлестаков и Городничий
3. Столичный жених
4. Страшный сон Чичикова
5. Нос майора Ковалева

6. Шинель
7. Записки сумасшедшего
8. Незнакомка
9. Бал персонажей
10. Сомнения автора
11. Да здравствует Гоголь!

(Музыка Ns 1 и ni 11 сочинена коллективно: А. Шнитке, Г. Рождественским, С. Губайдулиной, Э. Денисовым.)

Состав оркестра: 1 (включая piccolo), 1 (включая англ. рожок), 2 (включая малый кларнет и бас-кларнет), 2 (включая контрафагот*) - 4,3,3,1 - ударные (литавры, ксилофон, вибрафон, колокола, церковные колокола, колокольчики, большой барабан, бубен, кастаньеты, трещотка, флексатон; 5 исполнителей) - фортепиано, клавесин, челеста, электроорган-струнные.

Первое исполнение -16.01.85, Москва, Большой театр, дирижер Г. Рождественский, постановщик А. Петров, художник С. Бенедиктов. Длительность звучания 47 мин. Рукопись.

1986 ПЕР ГЮНТ. Балет в трехактах с эпилогом. Либретто Дж. Ноймайера по драме Х. Ибсена. Состав оркестр а: 3 (включая piccolo и альтовую флейту), 3 (включая англ. рожок), 3 (включая 1 малый кларнет и 1 баскларнет), 3 (включая контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (включая литавры, тарелки, малый барабан, большой барабан, тамтам, ксилофон, вибрафон, маримбафон, колокола, флексатон; 4-5 исполнителей - арфа - челеста, фортепиано, клавесин, орган (3 исполнителя на клавишных) - струнные (максимум 12,10, 8, 6, 5), смешанный хор в записи.

Первое исполнение - 22.01.89. Гамбургский оперный театр, дирижер Э. Клас, постановщик Дж. Ноймайер, художник Ю. Розе. Длительность звучания 2 ч. 30 мин. Издательские права-Ханс Сикорский, Гамбург. Переложение М. Гуткина для фортепиано в 4 руки. Гамбург.

1990-1991 ЖИЗНЬ С ИДИОТОМ. Опера в двух актах. Либретто Вик. Ерофеева.

Состав оркестр а: 1,1,1,1-1,1,1,1 - клавишные - струнные (камерный состав). Первое исполнение - 13.04.92, Амстердам, Нидерландская опера, дирижер М. Ростропович, постановщик Б. Покровский, художник И. Кабаков. Длительность звучания 2 ч. 30 мин. Издательские права - *Ханс Сикорский.* Гамбург. Рукопись.

SONY CLASSICAL S2K 52495 Д. Дюзинг (Я). Т. Рингхольц (Жена), Х. Хаскин (Вова), Л. Зимненко (Сторож),

---

* Слово “включая” здесь и далее означает, что музыкант или музыканты группы могут совмещать игру на основном и видовом музыкальном инструментах (например, на кларнете и

баскларнете). Знак “+” означает, что для исполнения партии видового инструмента нужен дополнительный музыкант.

Каталог сочинений 263

Р. Леджейт (Марсель Пруст), Р. Бишоф (Двойник автора), хор и оркестр Нидерландской оперы, дирижер М.Ростропович

1994 ДЖЕЗУАЛЬДО. Опера в пяти картинах. Либретто Р.Блетшахера.

Первое исполнение - 25.05.95, Вена.

1994 ИСТОРИЯ ДОКТОРА ИОГАННА ФАУСТА. Опера в двух актах. Либретто И.Моргенера по книге И.Шписа.

Первое исполнение - 22.06.95, Гамбург.

Сочинения для оркестра

(в том числе с участием хора, солистов-вокалистов и инструменталистов)

1957 КОНЦЕРТ № 1 для скрипки с оркестром (новая редакция - 1962).

I. Allegro та поп troppo. Tempo iniziale

II. Presto

III. Andante

IV, Allegro scherzando (вторая часть может быть опущена) С о с т а в о р к е с т р а: 3,2.3.2 - 4.2,0,0 - литавры и другие ударные (включая ксилофон, вибрафон. колокола) - челеста, фортепиано - арфа - струнные. Первое исполнение - 29.11.63, Москва. Государственный Дом радиовещания и звукозаписи, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер Г. Рождественский, солист М. Лубоцкий. Длительность звучания 40 мин. (четырехчастная версия). Партитура. М., Советский композитор, 1968. Клавир. М., *Советский композитор,* 1966 (переложение автора).

BIS-CD-487. М. Лубоцкий, симфонический оркестр Мальмё, дирижер Э. Клас*.

1960 КОНЦЕРТ для фортепиано с оркестром.

I. Allegro

IL Andante attacca III. Allegro

Состав оркестра: 2 + piccolo, 2,3 (включая 1 малый кларнет и 1 баскларнет), 2 - 4, 3,3,1 - ударные (5 литавр, ксилофон, большой барабан, тамтам, тарелки, малый барабан, фруста, леньо, треугольник) - струнные.

Первое исполнение -1960, Москва, Большой зал консерватории, Государственный симфонический оркестр, дирижер В. Бахарев. солист Л. Брумберг. Длительность звучания 25 мин. Рукопись - библиотека Всесоюзного радио.

1964 МУЗЫКА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА.

I. Variationi

II. Cantus firmus

III. Cadenza attacca

IV. Basso ostinato Состав оркестра: 1,1, баскларнет, 0-1,1,0,0- ударные (включая литавры, ксилофон,

---

* Шведская фирма *Bis* постепенно реализует свой проект выпуска на компакт-дисках всех сочинений А. Шнитке.

вибрафон, колокола; 1 исполнитель) - струнные (1,1,1,1,1).

Первое исполнение - сентябрь 1965, Варшава, зал филармонии, фестиваль *Варшавская осень,* Познаньский симфонический оркестр, дирижер В. Кшеменьский, солистка А. Утрехт. Длительность звучания 12 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

1966 КОНЦЕРТ № 2 для скрипки и камерного оркестра (одночастный).

Состав оркестр а: 1,1,1,1-1,1,1,0 - ударные (включая литавры, ксилофон; 2 исполнителя) - фортепиано - струнные (12).

Первое исполнение - 12.07.66, фестиваль в Ювяскюля, Финляндия, Камерный оркестр финского радио, дирижер Ф. Церха, солист М. Лубоцкий. Длительность звучания 20 мин. Партитура. М„ *Советский композитор,* 1970.

1. МЕЛОДИЯ/EURODISC27393XGK. М.Лубоцкий, Камерный оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Г. Рождественский.

2. PHILIPS 411107-1. Г. Кремер, дирижер Х. Холлигер.

3. BIS-CD-487. М. Лубоцкий, симфонический оркестр Мальмё, дирижер Э. Клас.

1968 PIANISSIMO...

Состав оркестр а: 3 (включая 2 piccolo), 3 (включая англ. рожок), 3 (включая баскларнет), 3 (включая контрафагот) - ударные (включая литавры, вибрафон, колокола, колокольчики; 4 исполнителя) - арфа - 2 фортепиано, клавесин, челеста - электрогитара, бас-гитара - струнные.

Первое исполнение - 1969, Дрнауэшинген, ФРГ, фестиваль современной музыки, симфонический оркестр Баден-Бадена, дирижер Э. Бур. Длительность звучания 9 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена. Партитура. Вена, *Universal Edition,* 1970. Ms 14897.

BIS-CD-427. Гётеборгский симфонический оркестр, дирижер Н. Ярви.

1968 СОНАТА для скрипки и камерного оркестра. (Версия Сонаты *№* 1 для скрипки и фортепиано.)

I. Andante

II. Allegretto

II. Largo) attacca IV. Allegretto scherzando

Состав оркестра: струнные (4,4,3,3,1), клавесин. Первое исполнение - 22.11.69, Куйбышев, зал филармонии, оркестр филармонии, дирижер С. Дудкин, солист М. Лубоцкий. Длительность звучания 20 мин. Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург. Рукопись.

1. BIS-CD-537. К. Бергвист, Новый Стокгольмский камерный оркестр, дирижер Л.Маркиз.

2. SONY CLASSICAL SK 53357. М. Лубоцкий, И. Шнитке, солисты оркестра *Академия,* Гамбург, дирижер Лампсон.

1971 КОНЦЕРТ для гобоя, арфы и струнных (одночастный). Состав оркестра: струнные. Первое исполнение - май 1972, Загреб, *Загребский биеннале,* камерный оркестр *Загребские солисты*, солисты Х. Холлигер, У. Холлигер. Длительность звучания 16 мин. Издательские права - *Universal Edition.* Вена. Партитура. Вена, *Universal Edition,* 1972. № 15125.

265

BIS-CD-377. Х. Ярен, К. А. Лир, Новый Стокгольмский камерный оркестр, дирижер Л. Маркиз.

1972 СИМФОНИЯ в четырех частях. (*Симфония №* 1.)

I. Senza tempo-Moderato-Allegro-Andante

II. Allegretto

III.Lento)attacca IV. Lento

Состав оркестр а: 4 (включая 2 piccolo), 4 (включая 1 англ. рожок), 4 (включая малый и басовый кларнеты), 3+1 контрафагот-3 саксофона (сопрано, альт, тенор)-4,4,4,1 (в финале 2 дополнительные трубы и 2дололнительных тромбона) - ударные (включая литавры, ксилофон, вибрафон, маримбафон, 2 набора колоколов, 2 тамтама, 5 томтомов, 5 бонгос, колокольчики) - 2 арфы, фортепиано, клавесин, челеста, орган - электрогитара - струнные (12,12,8,8,8).

Первое исполнение - 9.02.74, Горький, зал филармонии, симфонический оркестр Горьков-ежой филармонии, дирижер Г. Рождественский. Длительность звучания 64 мин. Издательские права - *Ханс Сикорский.* Гамбург. Рукопись.

МЕЛОДИЯ SUCD 10 00062, A 10 00643 002 Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

1975 РЕКВИЕМ из музыки к драме Шиллера *Дон Карлос* для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля.

I. Requiem

II. Kyrie

III. Dies irae

IV. Tubamirum

V. Rex tremendae

VI. Recordare VII. Lacrymosa VIII. Domine Jesu IX. Hostias

X. Sanctus

XI. Benedctus

XII. Agnus Dei

XIII. Credo

XIV. Requiem

Состав оркестра: труба, тромбон, орган, фортепиано, челеста,

электрогитара, бас-гитара, ударные (литавры, маримбафон, вибрафон, колокола, колокольчики и др.), смешанный хор, солисты (3 сопрано, альт, тенор).

Первое исполнение - осень 1977, Будапешт, фестиваль *Будапештские музыкальные* недели, Кодаи-хорус. Длительность звучания 35 мин. Издательские права - *Edition Peters,* Лейпциг. Партитура. Лейпциг, *Edition Peters,* 1977. № 5790 А.

BIS-CD-497. Академический камерный хорг. Уппсала, Стокгльм-Синфониетта, дирижер С. Паркман, солисты К. Саломонссон (сопрано), И. Сьоберг (сопрано), Л. Линдхольм (сопрано), А. Экер (альт), Н. Хёгман(тенор).

266

1977 CONCERTO GROSSO № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных. (Есть авторская версия для флейты, гобоя, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных.)

I. Preludio

II. Toccata

III. Redtativo) attacca

IV. Cadenza

V. Rondo)attacca

VI. Postiudio

Состав оркестр а: струнные (6,6,4,4,1).

Первое исполнение - 21.03.77, Ленинград, Малый зал филармонии, Ленинградский камерный оркестр, дирижер Э. Клас, солисты Г. Кремер, Т. Гринденко, Ю. Смирнов. Длительность звучания 28 мин. Партитура. М., Советский композитор, 1979: *Universal EdiSon,* 1979. Ni Ph 488.

1. МЕЛОДИЯ С 1021225004. Л. Исакадзе, 0. Крыса, Н. Манденова, А. Шнитке, Государственный камерный оркестр Грузии, дирижере. Сондецкис.

2. МЕЛОДИЯ/EURODISCS 1013135-6(стерео); SQ25099MK(квадро), Г. Кремер.Т. Гринденко, Лондонский симфонический оркестр, дирижер Г. Рождественский.

3. BIS-CD-377. К. Бергвист, П. Сведруп, Р. Пёнтинен, Новый Стокгольмский камерный оркестр, дирижер Л. Маркиз.

4. МЕЛОДИЯ SUCD 1000067. Г. Кремер, Т. Гринденко, Солисты Москвы, дирижер Ю. Башмет.

5. DEUTSCHE GRAMMOPHON 428 413-2. Г. Кремер. Т. Гринденко, Ю. Смирнов, Камерный оркестр Европы, дирижер Х.Шифф.

1978 КОНЦЕРТ № 3 для скрипки и камерного оркестра.

I. Moderato

II. Agitato attacca

III. Moderato

Состав оркестр а: 2 (включая 1 piccolo), 1 + 1 англ. рожок, 3 (включая 1 малый и 1 басовый кларнеты), 1 +1 контрафагот-2,1,1,0-струнные (1,0,1,1,1). Первое исполнение - 27.01.79, Москва, Большой зал консерватории, камерный ансамбль студентов Московской консерватории, дирижер Ю. Николаевский, солист О. Каган. Длительность звучания 28 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

Партитура. Вена, *Universal Edition,* 1981. Nt Ph 496.Переложение Г. Айвазовой для скрипки и фортепиано - архив А. Шнитке.

1. EURODISC 201234-405. Г. Кремер, Филармонический камерный оркестр, дирижер В. Нельсон.

2. МЕЛОДИЯ С 1015681000.0. Каган, ансамбль солистов, дирижер Ю. Николаевский.

3. BIS-CO-517.0. Крыса, симфонический оркестр Мальмё, дирижер Э. Клас.

1972-1978 IN MEMORIAM. (Оркестровая версия *фортепианного квинтета.*)

I. Moderato

II. Tempo di Valse attacca

III. Andante

IV. Lento attacca

V. Modefato pastorale

267

Состав оркестр а: 1,2 (включая англ. рожок), 3 (включая бас-кларнет), 3 (включая контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (литавры, 2 тамтама, маримбафон, вибрафон, колокола) - электрогитара - арфа, челеста, клавесин, 2 фортепиано, орган - струнные (минимум 14, 12,10,8,6 пультов).

Первое исполнение - 20.12.79, Москва, Большой зал консерватории, Академический симфонический оркестр Московский филармонии, дирижер Г. Рождественский. Длительность звучания 29 мин. Издательские права - *Edition Peters,* Лейпциг. Партитура. Лейпциг, *Edition Peters.* 1982. № 5792.

1. BIS-CD-447. Симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Маркиз.

2. SONY CLASSICAL SK 48241. Лондонский симфонический оркестр, дирижер М. Ростролович.

1979 СИМФОНИЯ № 2 (ST. FLORIAN) для солистов, камерного хора и симфонического оркестра.

I. Kyrie, *Recitando*

II. Gloria. *Maestoso*

III. Credo. *Moderato*

IV. Crucifixus. *Pesante*

V. Sanctus. Benedictus. *Andante*

VI. Agnus Dei. *Andante*

Состав оркестра: 4 (включая 2 флейты piccolo и 2 альтовые флейты), 4 (включая гобой д'амур и англ. рожок), 4 (включая 1 малый кларнет и 1 баскларнет), 4 (включая 1 контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (включая литавры, вибрафон, маримбафон; б исполнителей) - 2 арфы - челеста, клавесин, фортепиано, орган - электрогитара, бас-гитара - струнные (12, 12,8,8,8) - смешанный хор - солисты: меццо-сопрано, контратенор, тенор, бас. Первое исполнение - 23.04.80, Лондон, *Royal Festival Hall,* симфонический оркестр, хор и солисты хора Би-би-си, дирижер Г. Рождественский. Длительность звучания 55 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена. Партитура, Вена, *Universal Edition,* 1980. Ns 17188.

МЕЛОДИЯ С 10 23085 000, SUCD 10 00063, Государственный камерный хор и симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Г. Рождественский, солисты: Е. Золотова, Э. Курмангалиев, Ю. Богданов, Ю. Вишняков.

1979 КОНЦЕРТ для фортепиано и струнных (одночастный). Состав оркестра: струнные (6,6,4,4,2).

Первое исполнение - 10.12.79, Ленинград, Большой зал филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер А. Дмитриев, солист В. Крайнев. Длительность звучания 28 мин. Партитура. М., Советский композитор, 1982. Клавир (переложение М. Гуткина). М., Советский композитор, 1989.

1. PANTON 8111 0496 ZA. Х. Дворжакова, Чешский филармонический оркестр, дирижер Г. Рождественский.

2. МЕЛОДИЯ С 10 22845 004. В. Крайнев, Литовский камерный оркестр, дирижер С. Сондецкис.

3. BIS-CD-377. Р. Пёнтинен, Новый Стокгольмский камерный оркестр, дирижер Л. Маркиз..

4. ERATO 292-45742-2. В. Постникова, *Лондон-Синфониепа,* дмрижер Г. Рождественский.

5. KOCH INTERNATIONAL 3 27 15922H1. И. Маргалит, оркестр Московской филармонии, дирижер Д. Барра.

1979-1980 ПАССАКАЛИЯ.

Состав оркестр а: 4,4,4,4-6,4,4,1-ударные (включая литавры, вибрафон, маримбафон, 3 гонга, колокола, колокольчики,3 тарелки; 4 исполнителя) -электрогитара, бас-гитара - фортепиано, клавесин, челеста, орган - струнные (16,16,12,12,10). Первое исполнение - 8.11.81, Баден-Баден, оркестр Юго-Западного радио

ФРГ, дирижер Ж. Мерсье.

Длительность звучания 20 мин. Издательские права - *Universal Edition.* Вена.

BIS-CD-437. Симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Сегерстам.

1981 СИМФОНИЯ № 3.

I. Moderate

II. Allegro

III. Allegro pesante attacca

IV. Adagio

Составоркестра:4 (включая 4 piccolo), 4 (включая англ. рожок), 4 (включая 1 малый кларнет и 1 бас-кларнет), 4 (включая 1 контрафагот) - б, 4, 4 (включая 1 контрабасовый тромбон), 1 - ударные (литавры, 2 тамтама, 3 томтома, большой барабан, малый барабан, тарелки, вибрафон, маримбафон, колокола, колокольчики; 6 исполнителей) - электрогитара, бас-гитара - 2 арфы - фортепиано, клавесин, челеста, орган - струнные (16,16,12,12.10).

Первое исполнение - 5.11.81, Лейпциг, зал *Гевандхауз,* оркестр *Гевандхауз,* дирижер К.Мазур.

Длительность звучания 50 мин. Издательские права - *Edition Peters,* Лейпциг. Партитура. Лейпциг, *Edition, Peters,* 1983. Ns 10340.

1. BIS-CD-477. Стокгольмский филармонический оркестр, дирижер Э. Клас.

2. МЕЛОДИЯ SUCD 10 00064, С10 25175009. Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

1981 ГОГОЛЬ-СЮИТА. (Сюита из музыки к спектаклю Театра на Таганке *Ревизская сказка.*) Оркестровая редакция Г. Рождественского.

1. Увертюра
2. Детство Чичикова
3. Портрет
4. Шинель
5. Фердинанд VIII
6. Чиновники
7. Бал
8. Завещание

С оста в оркестра: 1,1,1,1-2,1,1,1-ударные-фортепиано, орган, клавесин, челеста - электрогитара, бас-гитара - струнные.

Первое исполнение - 5.12.80, Лондон, зал *Maida Vale,* симфонический оркестр Би-би-си, дирижер Г. Рождественский. Длительность звучания 37 мин. Рукопись. Переложение для двух

фортепиано В. Боровикова. - М., Советский *композитор,* 1989.

1. МЕЛОДИЯ С 1018757-62. Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

269

2. BIS-CD-557. Симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Маркиз.

1981-1982 CONCERTO GROSSO nb 2 для скрипки, виолончели и симфонического оркестра.

I. Andantino II. Pesante III. Allegro attacca IV. Andantino

С о с т а в о р к е с т р а: 3 (включая piccolo), 3 (включая англ. рожок), 3 (включая бас-кларнет),

3 (включая контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (включая литавры, маримбафон, вибрафон, колокола, колокольчики, тарелки, хай-хэт, малый барабан, 2 томтома, большой барабан, бонгос, тамтам; 4 исполнителя) - электрогитара, бас-гитара - клавесин, фортепиано, челеста - струнные.

Первое исполнение - сентябрь 1982, Западный Берлин, зал филармонии, симфонический оркестр Западноберлинской филармонии, дирижер Дж. Синополи, солисты О. Каган,Н. Гутман.

Длительность звучания 35 мин.

Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

1. МЕЛОДИЯ SUCH 10 00068, A 10 00509 005.0. Каган, Н. Гутман, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

2. BIS-CD-567.0. Крыса, Т. Тедеен, симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Маркиз.

1983 SEID NUCHTERN UND WACHET... (*История доктора Иоганна Фауста*). Кантата для контратенора, контральто, тенора, баса, смешанного хора и оркестра. Немецкая версия текста из народной книги *История о докторе Иоганне Фаусте...,* изданной И. Шписом в 1587 г.; русская версия - эквиритмический перевод В. Шнитке.

С о с т а в о р к е с т р а: 3,3 (включая англ. рожок), 3 (включая малый кларнет и бас-кларнет), 3 (включая контрафагот) - 2 саксофона (альт и баритон) - 4,4,4,1 - ударные (литавры, вибрафон, маримбафон, колокола, ксилофон, тамтам, большой барабан, томтом, малый барабан, бубен, флексатон, тарелки, леньо) - электрогитара, бас-гитара - челеста, клавесин, фортепиано, орган - струнные - хор (сопрано, альты, тенора, басы). Первое исполнение -19.06.83, Вена, *Концвртхауз,* Венский хор и симфонический оркестр, дирижер Г. Рождественский, солисты П. Эсвуд, К. Уайет, Х. Вильдхайзер, Г. Райх. Длительность

звучания 35 мин. Издательские права - *Universal Edition.* Вена; *Ханс Сикорский,* Гамбург.

BIS-CD-437. И. Блум, М. Беллини, Л. Девос, У. Колд, хор и симфонический оркестр Мальмё, дирижер Дж.Де Прейст.

1984 КОНЦЕРТ №4 для скрипки с оркестром.

I. Andante

II. vivo

III. Adagio attacca

IV. Lento

Состав оркестра: 3,2+анг. рожок, 2 + бас-кларнет, 2 + контрафагот-саксофон-альт - 4,4,4,1 - литавры, тамтам, колокола, ксилофон, колокольчики, флексатон, маримбафон, вибрафон, 4 бонгос - арфа - челеста, клавесин, фортепиано (подготовленное) - струнные. Первое исполнение - сентябрь 1984, Западный Берлин, зал филармонии, симфонический оркестр Западноберлинской филармонии, дирижер К. Донаньи, солист Г. Кремер. Длительность звучания 35 мин. Издательские права - *Universal Edition.* Вена. Партитура. Вена, *Universal Edition.* 1989. № 17194; М., *Советский композитор,* 1989. № 525.

270

BIS-CD-517. О. Крыса, симфонический оркестр Мальмё, дирижер Э. Клас.

1984 СИМФОНИЯ № 4 для солистов и камерного оркестра (одночастная).

Состав оркестр а: 1 (включая альтовую флейту), 1,1,1-1,1,1,0- ударные (тамтам, колокола, вибрафон, 6 гонгов, колокольчики; 4 исполнителя) - фортепиано-соло, челеста, клавесин - струнные (1,1,1,1,1)- сопрано, альт (или контратенор), тенор, бас. Возможен вариант исполнения произведения симфоническим оркестром (полная струнная группа) и смешанным хором.

Первое исполнение -12.04.84, Москва, Большой зал консерватории, Академический симфонический оркестр Московской филармонии, дирижер, Д Китаенко, Государственный камерный хор, руководитель В. Полянский, солисты В. Крайнев (фортепиано), Э. Курмангалиев (контратенор), А. Мартынов (тенор), с увеличенным составом струнных. Первое исполнение оригинальной камерной версии - 16.03.86, Москва, Концертный зал им. Чайковского, Ансамбль солистов оркестра Большого театра, Государственный камерный хор, дирижер А. Лазарев, солисты В. Лобанов (фортепиано), А. Пружанский (контратенор, тенор).

Длительность звучания 41 мин. Издательские права - *Le Chant du Monde,* Париж. Партитура. М., *Советский композитор,* 1986.

1. МЕЛОДИЯ SUCD 1000065A 10 00271 005, с увеличенным

составом струнных. Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, Государственный камерный хор, дирижер Г. Рождественский, солисты В. Постникова, Э. Курмангалиев, Н. Думцев.

2. BIS-CD-497. *Стокгольм - Симфониетта,* Академический камерный хор г. Уппсала, дирижер 0. Каму. С. Паркман (тенор), М. Беллини (контратенор).

1984-1985 РИТУАЛ (*Памяти погибших во второй мировой войне, к* 40-*летию освобождения Белграда.*)

Состав оркестр а: 3 (включая 3 piccolo), 3 (включая англ. рожок), 2 + бас-кларнет, 2 + контрафагот - 4, 4, 4, 1 - ударные (вибрафон. колокола, тамтам, большой барабан, колокольчики, 4 малых барабана, треугольник, тарелки) - электрогитара, бас-гитара -челеста, клавесин, фортепиано, орган - арфа - струнные. Первое исполнение - 15.03.85, Новосибирск, зал филармонии, симфонический оркестр Новосибирской филармонии, дирижер В. Полянский. Длительность звучания 8 мин. Рукопись утеряна. Копия - архив А. Шнитке.

B1S-CD-437. Симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Сегерстам.

1985 CONCERTO GROSSO № 3 для двух скрипок, клавесина и 14 струнных.

I. Allegro

II. Risoluto

III. Pesante attacca

IV. Adagio

V. Moderato

Состав о р к е с т р а: струнные (4,4,3,2,1).

Первое исполнение - 20.04.85, Москва, Большой зал консерватории, Литовский камерный оркестр, дирижер С. Сондецкис, солисты О. Крыса, Т. Гринденко. Длительность звучания 20 мин. Издательские права - *Edition Peters.* Лейпциг. Партитура. *Edition Peters,* 1988. № 5793.

271

1. LONDON 430 698-2. Р. Браутигам (клавесин), В. Либерман, Дж. ван Зведен (скрипки), оркестр *Концертгебау,* дирижер Р. Шайи.

2. BIS-CD-537. П. Сведруп, Т. Олсон (скрипки), Новый Стокгольмский камерный оркестр, дирижер Л. Маркиз.

1985 (K)EIN SOMMERNACHTSTRAUM (Не по *Шекспиру*).

Состав оркестр а: 4 (включая 4 piccolo), 4,4 (включая бас-кларнет), 2 - 4,4,4,1 -ударные (литавры, вибрафон, колокола, тамтам, большой барабан, колокольчики, малый барабан, тарелки; 4-5 исполнителей) - челеста, клавесин, фортепиано -

арфа - струнные (16,12,10,7/8,7).

Первое исполнение - август 1985, Зальцбург, Зальцбургский фестиваль, оркестр ORF, дирижер Л. Загрозек. Длительность звучания 10 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

BIS-CD-437. Симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Сегерстам.

1985 КОНЦЕРТ для альта с оркестром.

I. Largo attacca

II. Allegro molto III. Largo

Состав оркестр а: 3 (включая piccolo и альтовую флейту), 3 (включая англ. рожок), 3 (включая малый кларнет и басовый кларнет), 3 (включая контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (литавры, ксилофон, вибрафон, колокола, большой барабан, малый барабан, тарелки, 2 тамтама, флексатон) - арфа - челеста, клавесин, фортепиано - струнные (8 альтов, 8 виолончелей, 8 контрабасов).

Первое исполнение - 12.01.86, Амстердам, оркестр *Концертгебау,* солист Ю. Башмет, дирижер Л. Виз.

Длительность звучания 40 мин. Рукопись.

1. МЕЛОДИЯ SUCD 10 00068, A 10 00499 007. Ю. Башмет, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

2. BIS-CD-447. Н. Имаи, симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Маркиз.

3. RCA RD 60446. Ю. БАШМЕТ, Лондонский симфонический оркестр, дирижер М. Ростропович.

4. ECM New Series 1471437199-2. К. Кашкашьян, оркестр радио г. Саарбрюккена, дирижер Д. Р.Дэйвис.

1985-1986 КОНЦЕРТ № 1 для виолончели с оркестром.

I. Pesante. Moderate

II. Largo attacca

III. Allegro vivace attacca

IV. Largo

Составоркестра:3, 2+ англ. рожок, 2 + бас-кларнет, 2 + контрафагот - 4,4,4,1 - ударные (литавры, колокола, вибрафон, тамтам, большой барабан, 2 бонгос, малый барабан), 3 тарелки, треугольник) - челеста, фортепиано - арфа - струнные. Первое исполнение - 7.05.86, Мюнхен, оркестр Мюнхенской филармонии, дирижер Э. Клас, солистка Н. Гутман. Длительность звучания 40 мин. Издательские права -*Ханс Сикорский*, Гамбург. Партитура. Гамбург, *Ханс Сикорский*, 1986. № 1822.

1. МЕЛОДИЯ. A 10 00335004, SUCD 1000067/SIK7-003 E258 939-231. Н. Гутман, Государственный симфо-

нический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

2. BIS-CD-507. Т. Тадеен, Датский национальный симфонический оркестр радио, дирижер Л. Сегерстам.

3. MARCO POLO 8.223334. М. Клигель, оркестр радио г. Саарбрюккена, дирижер Г. Марксон.

4. EMI ANGEL CDC 7 54443-2. Н. Гутман, Лондонский филармонический оркестр, дирижер К. Мазур.

5. KOCH SCHWANN (готовится к выпуску). Д. Герингас, оркестр Юго-Западного радио ФРГ (Баден-Баден), дирижер В. Нельсон.

1987 QUASI UNA SONATA *[Соната № 2 для скрипки и фортепиано*). Версия для скрипки и камерного оркестра. Редакция Е. Щеколдина (по разметкам и под наблюдением автора).

Составоркестра:2,2,2,2-2,0,0,0- клавесин, фортепиано (1 исполнитель) - струнные (5,4,3,3,1).

Первое исполнение-10.06.87, Милан, ансамбль *Орфеус*, дирижер и солистГ. Кремер.

Длительность звучания 20 мин.

Рукопись.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 429413-2. Г. Кремер, Камерный оркестр Европы, дирижер Х. Шифф.

1987 ТРИО-СОНАТА для камерного оркестра. (Оркестровая версия *Струнного трио.*) Редакция Ю. Башмета (под наблюдением автора).

I. Moderato

II. Adagio

Состав оркестра: струнные (камерный состав, с контрабасами). Первое исполнение -13.05.87, Москва, Большой зал консерватории, *Московские солисты,* дирижер Ю. Башмет. Длительность звучания 20 мин. Рукопись - архив Ю. Башмета.

1. COL LEGNO 0647-284. *Московские солисты*, дирижер Ю. Башмет (запись с концерта а Ленинграде, 1988).

2. RCA RD 60446. *Московские солисты*, дирижер Ю. Башмет.

3. BIS-CD-537. Стокгольмский камерный оркестр, дирижер Л. Маркиз.

1988 CONCERTO GROSSO № 4/СИМФОНИЯ Ns 5.

I. Allegro

II. Allegretto

III. Lento. Allegro

IV. Lento

Составоркестра:4 (включая 2 piccolo), 3 (включая гобой-соло в I части и англ. рожок), 3 (включая малый и бас-кларнет), 3

(включая контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (литавры, тамтам, вибрафон, колокола, большой барабан, тарелки) - фортепиано, клавесин - арфа -струнные (скрипка соло в I части).

Первое исполнение - 10.11.88, Амстердам, *Концертгебау,* дирижер Р. Шайи. Длительность звучания 39-42 мин. Издательские права - Ханс Сикорский, Гамбург. Партитура. М., Советский *композитор* (готовится к выпуску).

1. BIS-CD-427. Гётеборгский симфонический оркестр, дирижер Н. Ярви.

2. LONDON 430 698-2. Оркестр *Концертгебау,* дирижер Р. Шайи.

3. МЕЛОДИЯ SUCD (готовится к выпуску). Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

273

1987-1988 КОНЦЕРТ для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра (одночастный).

Состав оркестра:1 (включая piccolo), 1,1 (включая малый и бас-кларнет), 1 (включая контрафагот) - ударные (литавры, вибрафон, колокола, тамтам, малый барабан, тарелки, 3 бонгос; 2 исполнителя)-струнные (1,1,1,1,1).

Первое исполнение - 18.04.90, Москва, Большой зал консерватории, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский, солисты В. Постникова, И. Шнитке. Длительность звучания 20 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

ERATO 2292-45742-2. В. Постникова, И. Шнитке, Лондон-синфониетта, дирижер Г. Рождественский.

1989 МОНОЛОГ для альта и струнного оркестра (одночастный). Состав оркестра: струнные (камерный состав). Первое исполнение - 4.06.89, Бонн, *Бетховен-халле, Московские солисты,* дирижер и солист Ю. Башмет. Длительность звучания 20 мин. Издательские права - Ханс *Сикорский,* Гамбург.

RCA VICTOR/BMG ARIOLA RD 60464. Ю. Башмет, *Московские солисты.*

1990 КОНЦЕРТ № 2 для виолончели с оркестром.

I. Moderate

II. Allegro

III. Lento attacca

IV. Allegretto vivo

V. Grave

Состав оркестр а: 3 (включая 3 piccolo и альтовую флейту), 3 (включая англ. рожок), 3 (включая малый и бас-кларнеты), 3 (включая контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (литавры, тарелки, 3

гонга, большой барабан, 2 тамтама, кротали, колокольчики, вибрафон, маримба, колокола) - арфа - челеста, клавесин, фортепиано - струнные (14.12,10,8,6). Первое исполнение - 27.05.90, Эвиан, Франция, фестиваль *Музыкальные встречи в Эвиане,* симфонический оркестр студентов филадельфийского *Кёртис-института.* дирижер Т. Гушльбауэр, солист М. Ростропович. длительность звучания 36 мин. Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

1. SONY CLASSICAL SK 48241. М. Ростропович, Лондонский симфонический оркестр, дирижер С. Озава.

2. BIS-CD-567. Т. Тедеен, симфонический оркестр Мальмё, дирижер Л. Маркиз.

1991 CONCERTO GROSSO № 5 для скрипки, симфонического оркестра и фортепиано (Klavierklange) за сценой.

I. Allegretto

II. Allegro

III. Allegro mace

IV. Lento

Состав оркестра: 3 (включая piccolo и альтовую флейты), 3 (включая англ. рожок), 3 (включая piccolo и басовый кларнеты), 3 (включая контрафагот) - 4, 4, 4, 1 - ударные (литавры, треугольник, флексатон, тарелки, большой барабан, тамтам, 2 томтома, вибрафон, маримба, колокола) - арфа - клавесин, челеста (1 исполнитель), фортепиано (с усилением) - струнные (14,12,10,8,6).

274

Первое исполнение - 2.05.91, Нью-Йорк, *Карнеги-холл,* Кливлендский симфонический

оркестр, дирижер К. фон Дохнани, солисты Г. Кремер (скрипка), А. Слободяник (фортепиано).

Длительность звучания 26 мин.

Издательские права - Ханс *Сикорский,* Гамбург.

DEUTSCHE GRAMMOPHON DG-437 091-2 Г. Кремер, Венский филармонический оркестр, дирижер К. фон Дохнани.

1991 SUTARTINES для струнного оркестра и ударных.

Состав оркестра- струнные (камерный состав) - орган - ударные (литавры, тамтам, колокола, большой барабан, малый барабан).

Первое исполнение - 5.02.91, Вильнюс, Литовский театр оперы и балета, Литовский камерный оркестр, дирижер С. Сондецкис. Длительность звучания 5-7 мин. Рукопись. Издательские права - Ханс *Сикорский,* Гамбург.

1992 СИМФОНИЯ №6.

I. Allegro

II. Presto

III. Adagio

IV. Allegro vivace

Составоркестра: 3,3 (включая англ. рожок), 3 (включая басовый кларнет), 3 (включая контрафагот) - 4,4,4,1 - ударные (литавры, тамтам, большой барабан, малый барабан, тарелки) - арфа - фортепиано - струнные. Длительность звучания около 35 мин.

Первое исполнение - 25.09.93, Москва, Большой зал консерватории, Вашингтонский национальный оркестр, дирижер М. Ростропович.

1992 HOMMAGE A GRIEG (*Посвящение Григу*).

С о с т а в о р к е с т р а: 2 (включая пикколо), 3 (включая малый кларнет) - 4,3,3.0 - ударные (литавры, тамтам, тарелки) - арфа - фортепиано - скрипка соло - струнные. Первое исполнение (предполагаемое) - Берген, фестиваль музыки Э. Грига, Бергенский оркестр, дирижер Д. Китаенко.

1993 CONCERTO GROSSO № 6 для скрипки, фортепиано и струнного оркестра.

I. Andante. Allegro

II. Adagio

III. Allegro mace

Первое исполнение - 12.01.94, Москва, Большой зал консерватории, А. Рождественский, В.Постникова, оркестр Симфонической капеллы России, дирижер Г.Рождественский Издательские права -Ханс *Сикорский,* Гамбург. Длительность звучания 15 мин.

1993 СИМФОНИЯ №7.

I. Andante

II. Largo

III. Allegro

Состав оркестр а: 3 (включая альтовую и малую флейты), 3 (включая английский рожок), 3 (включая басовый и малый кларнеты), 3 (включая контрафагот), - 4,3,3,1 - литавры, 3 тарелки, колокола, 2 больших барабана, 2 тамтама (три исполнителя, включая литавриста) - арфа, клавесин, фортепиано, - струнные (скрипка соло, 12,12,10,8,6).

275

Первое исполнение -10.02.94, Нью-Йорк, *Линкольн-центр. Awy Fisher Hall,* оркестр Нью-йоркской филармонии, дирижер К.Мазур. Длительность звучания около 30 мин. Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург. Рукопись.

1994 СИМФОНИЯ №8.

Хоровые и вокальные сочинения

(*с участием и без участия инструментов*)

1965 ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ для меццо-сопрано и фортепиано. Первое исполнение - январь 1966, Москва, Всесоюзный Дом композиторов, С. Ерофеева (меццо-сопрано). Длительность звучания 10 мин. Рукопись.

1972 ГОЛОСА ПРИРОДЫ для 10 женских голосов и вибрафона (без слов).

Первое исполнение - весна 1975, Москва, Большой зал консерватории, хор студентов Московской консерватории под управлением Б. Тевлина. Длительность звучания 8 мин. Партитура. Вильнюс, Вага, 1973; Нью-Йорк, *Ширмер,* 1977.

1975 ВОСЕМЬ ПЕСЕН ИЗ СПЕКТАКЛЯ *ДОН КАРЛОС* для баритона и фортепиано. Текст Ф. Шиллера (в русском переводе).

1. Дурные монархи
2. Песнь любви
3. О театре
4. Друзьям
5. Песня мародеров
6. Надежда
7. Горная дорога
8. Прошение

Первое исполнение - 22.09.90, Бад Урах, ФРГ, Концерт *Шиллер в Россиш,* Е. Пониканин (баритон), Л. Орфенова (фортепиано). (Для спектакля в 1975 году заведующий музыкальной частью Театра им. Моссовета А. Чевский сделал оркестровую версию песен. Песни прозвучали только на генеральной репетиции в исполнении Г. Бортникова, затем были убраны из спектакля.) Длительность звучания 10 мин. Рукопись - архив московского Театра им. Моссовета. Копия - архив А. Шнитке.

1975 РЕКВИЕМ (см.: Сочинения для оркестра).

1976 DER SONNENQESANG DES FRANZ VON ASSISI для двух смешанных хоров и шести инструментов. Текст Франциска Ассизского (в немецком переводе). Состав ансамбля: орган, челеста, литавры, тамтам, вибрафон, колокола. Первое исполнение - 10.06.88, Лондон, *Union Chapel,* VIII фестиваль Альмейда, Новый лондонский хор и ансамбль, дирижер Дж. Вуд. Длительность звучания 8 мин. Рукопись.

1977 МАГДАЛИНА для голоса и фортепиано. Стихи Б. Пастернака (из *Доктора Живаго*). Рукопись.

1980 ТРИ МАДРИГАЛА для сопрано, скрипки, альта, контрабаса, вибрафона, клавесина. Стихи Ф. Танцора.

I. Sur une etoile

II. Entfernung

III. Reflection

Первое исполнение - 10.11.80, Москва, Всесоюзный Дом композиторов, Н. Ли (сопрано), Л. Игнатьева (скрипка), И. Богуславский (альт), Н. Горбунов (контрабас), В. Гришин (вибрафон), В. Часовенная (клавесин), дирижер Г. Рождественский. Длительность звучания 8 мин. Имеется авторская версия для голоса и фортепиано. Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург. Партитура. Гамбург, *Ханс Сикорский,* 1981. № 844.

1. МЕЛОДИЯ С 10 18403-4/MOBILE FIDELITY MFCD 869. Н. Ли, Ансамбль солистов оркестра Большого театра, дирижер А. Лазарев.

2. ORF 0120 618. Документальная запись с фестиваля *Музикпротокол,* 1981, Н. Ли, Ансамбль солистов оркестра Большого театра (без дирижера).

1980 ТРИ СЦЕНЫ для сопрано и ансамбля.

Состав ансамбля: сопрано (вокализ), вибрафон (6 исполнителей), большой барабан, тарелки (1-2 исполнителя), скрипка, контрабас (за сценой).

Первое исполнение - 6.06.81, Москва, зал Дома ученых, Ансамбль ударных инструментов под руководством М. Пекарского, солистка Л. Давыдова.

Длительность звучания 17 мин.

Партитура. Гамбург, *Ханс Сикорский,* 1981. № 885.

1980-1981 МИННЕЗАНГ для 52 хористов. Тексты миннезингеров XII-XIII столетий: монаха из Зальцбурга, Фридриха фон Зонненбурга, Александра Майстера, Генриха фон Майсена, Нейдхарта фон Ройтенталя, Вальтера фон дёр Фогельвейде, Вольфрама фон Эшенбаха.

Состав хора: 18 сопрано, 12 альтов, 10 теноров, 12 басов. Первое исполнение - 21.10.81, Грац, Австрия, фестиваль *Музикпротокол* (*Штирийская осень*). Камерный зал грацского Конгресса, хор *Про Арте* (Грац), дирижер К. Э. Хоффман. . Длительность звучания 13 мин. Рукопись.

1. ORF 0120 618. Документальная запись с фестиваля *Музикпротокол,* 1981, хор *Про Арте*, дирижер К. Э. Хоффман.

2. CHAN DOS CHAN 9126. Хор Датского национального радио, дирижер С. Паркман.

1984 ТРИ ХОРА для смешанного хора без сопровождения

1. Богородице Дево радуйся

2. <…>

3. Отче наш

Длительность звучания около 9 мин. Рукопись.

1984-1985 КОНЦЕРТ для смешанного хора. Стихи Г. Нарекаци (русский перевод Н. Гребнева) из *Книги скорбных песнопений.*

277

1.“О повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий”

2.“Собранье песен сих, где каждый стих наполнен скорбью”

3.“Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов”

4.“Сей труд, что начинал я с упованьем и с именем Твоим”

Первое исполнение (только третья часть) -14.07.84, Стамбул, церковь Св. Ирины,Государственный камерный хор, дирижер В. Полянский.

Полностью - 9.06.86, Москва, Государственный музей изобразительных искусствим. Пушкина, Государственный камерный хор, дирижер В. Полянский. Длительность звучания 47 мин. Рукопись.

1. МЕЛОДИ SUCD 10 00066/A 10 00485 001; VICTOR 51. Государственный камерный хор, дирижер В. Полянский.

2. CHANDOS CHAN 9126. Хор Датского национального радио, дирижер С. Паркман.

1987 СТИХИ ПОКАЯННЫЕ для смешанного хора без сопровождения в 12 частях. *К* 1000-*летию крещения Руси.* Тексты XVI века.

1. Плакася Адамо предъ раемо съдя

2. Приимя мя, пустыни, яко мати чадо свое

3. Сего ради нищъ есмь

4. Душе моя, душе моя, почто во гръсех пребываеши

5. Окаянне убогыи человъче!

6. Зря корабле напрасно приставаема

7. Душе моя, како не устрашаешися

8. Аще хощеши победити безвремянную печаль

9. Воспомянух житие саое клироское

10. Придъте, христоносении людие

11. Наго изыдохо на плачь сеи

12. Без слов

Первое исполнение - 26.12.88, Дом культуры МГУ на Ленинских горах. Государственный камерный хор, дирижер В. Полянский. Длительность звучания 45 мин. Рукопись.

1989 EROFFNUNGVERS ZUM I FESTSPIELSONNTAG (*Вступление к первому воскресному празднику*) для четырехголосного смешанного хора и органа.

Первое исполнение - 2.07.89, Локенхауз, Австрия, фестиваль Гидона Кремера, фестивальный хор.

Длительность звучания 2 мин. 30 сек. Издательские права - *Universal Edition.* Вена. Рукопись.

1988 DREI GEDICHTE VON VICTOR SCHNITTKE (*Три стихотворения Виктора Шнитке*) для голоса и фортепиано (на немецком языке).

1. “Wer Gedichte macht...” (без названия)
2. Der Geiger (Скрипач)
3. Dein Schweigen (Твое молчание)

Первое исполнение - 6.03.89, Горький, фестиваль Альфреда Шнитке, В. Коваль (баритон), М. Равин (фортепиано). Длительность звучания 6-7 мин. Рукопись.

278

1991 ТОРЖЕСТВЕННЫЙ КАНТ для скрипки, фортепиано, хора и большого симфонического оркестра.

Состав оркестр а: малая флейта + 2 флейты, 2 + англ. рожок, 2 + малый кларнет, 3-4,4,4,1 - ударные (литавры, колокола, тамтам, треугольник) - арфа - струнные. Первое исполнение - 4.05.91, Москва, Большой зал консерватории, юбилейный концерт, посвященный 60-летию Г. Рождественского, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, Государственный камерный хор, А. Рождественский (скрипка), В. Постникова (фортепиано), дирижер В. Полянский. Длительность звучания 6 мин. Рукопись - архив Г. Рождественского. Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

1991 AGNUS DEI для двух сопрано соло, женского хора и оркестра. Состав оркестра: 2,2,2,0 - 4,0,0,0 - тамтам - клавесин - струнные. Длительность звучания 3-4 мин. Рукопись.

1993 MUTTER для меццо-сопрано и фортепиано. Стихи Э.Ласкер-Шюлер (на нем. языке). Не исполнялось. Рукопись.

Камерно-инструментальные сочинения

1963 СОНАТА ; 1 для скрипки и фортепиано. I. Andante

II. Allegretto attacca

III. Largo

IV. Allegretto scherzando

Первое исполнение - 28.04.64, Москва, Концертный зал Института им. Гнесиных, М. Лубоцкий (скрипка), А. Шнитке (фортепиано). Длительность звучания 20 мин.

М., *Советский композитор,* 1969; Лейпциг, *Edition Peters.* 1972. № 5737. Версия для скрипки и камерного оркестра (1968) - см.: Сочинения для оркестра.

1. МЕЛОДИЯ С 1015537-8. Х. Ахтямова, Л. Блок.

2. CHANDOS ABRD 10898343. Р.Дубинский, Л. Едлина.

3. Архивная запись: ГОСТ К 28961 33 Д-020372. М. Лубоцкий, Л. Едлина.

4. BIS-CD-364. К. Бергвист, Р. Пёнтинен.

5. DUCHES NE CD 71 532. И. Цейтлина, П. Деур.

6. BIS-CD-527. У. Валлин, Р. Пёнтинен.

7. UNDINE ODE 800/2. М. Лубоцкий, Р. Готтони.

1965 ДИАЛОГ для виолончели и семи инструменталистов.

Состав ансамбля: флейта, гобой, кларнет, валторна, труба, фортепиано, ударные (литавры, маримбафон, вибрафон, ксилофон, колокола, 3 томтома, 4 бонгос, леньо, тарелки; 1 исполнитель). Первое исполнение - сентябрь 1967, Варшава, фестиваль *Варшавская осень,* А. Цехань-

ский (виолончель), инструментальный ансамбль Варшавской филармонии, дирижер Т. Добжиньский.

Длительность звучания 18 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

Партитура. Вена, *Universal Edition,* 1972. № 14801; М., *Музыка,* 1977 (в сб.: Пьесы для *камерного ансамбля*).

KOCH SCHWANN (готовится к выпуску). Д. Герингас, солисты оркестра Юго-Западного радио ФРГ (Баден-Баден), дирижер Б. Контарски.

1966 СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 1. I. Sonata II. Canon attacca III. Cadenza

Первое исполнение - 7.05.67, Ленинград, Малый зал филармонии, Квартет им. Бородина.

Длительность звучания 20 мин.

Издательские права - *Editio Musica,* Будапешт; *Universal Edition,* Вена.

Партитура. Будапешт, *Editio Musica,* 1973. № Ph 425; М., *Советский композитор,* 1979.

1. МЕЛОДИЯ /EURODICS 27 393 XGK. Квартет им. Бородина.

2. BIS-CD-467. *Тейл-квартет.*

1968 СОНАТА № 2 для скрипки и фортепиано (*Quasi una Sonata*). Одночастная.

Первое исполнение - 24.02.69, Казань, Актовый зал консерватории, М. Лубоцкий (скрипка), Л. Едлина (фортепиано). Длительность звучания 20 мин. Издательские права - *Universal Edition.* Вена. Вена, *Universal Edition,* 1972. № 15826; М., Советский композитор, 1975.

1. PHILIPS 6514102. М. Лубоцкий, Л. Едлина.

2. МЕЛОДИЯ С 1010831-2. Л. Исакадзе, В. Сканави.

3. EMI ELECTROLA C 06K 03 766. Г. Кремер, А. Гаврилов.

4. DUCHES NE CD71532. И. Цейтлина, П. Деур.

5. BIS-CD-527. У. Валлин, Р. Пёнтинен.

6. UNDINE ODE 800/2. М. Лубоцкий, Р. Готтони.

1968 СЕРЕНАДА для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (2 тарелки, 2 томтома, малый и большой барабаны, колокола).

Первое исполнение - весна 1969, Москва, Малый зал консерватории, А. Мельников (скрипка), Л. Михайлов (кларнет), Р. Габдуллин (контрабас), Б. Берман (фортепиано), М. Пекарский (ударные).

Длительность звучания 12 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

Вена, *Universal Edition,* 1972. № 15120; М., Советский *композитор,* 1980 (в сб.: *Пьесы для камерных ансамблей.* Вып. 1).

1971 КАНОН ПАМЯТИ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО для струнного квартета. Первое исполнение - 1971, Лондон. Длительность звучания 4 мин.

Лондон, журнал Темло, 1971, Ns 8; Гамбург, *Ханс Сикорский,* 1977. № 2250; М., Советский композитор, 1979.

1. ORFEO S 099 844 F. *Хаген-квартет,* фестиваль в Локенхаузе, Австрия, документальная запись, 1983.

2. DEUTSCHEGRAMMOPHON431 686/2. *Хаген-квартет.*

3. ETCETERA KTC 1124. *Мондриан-квартет.*

4. BIS-CD-547. *Тейл-квартет.*

1972 СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ для скрипки и фортепиано.

I. Пастораль

II. Балет

III. Менуэт

IV. Фуга

V. Пантомима

Первое исполнение - 27.03.73, Москва, Малый зал консерватории, М. Лубоцкий (скрипка), Л. Едлина (фортепиано). Длительность звучания 23 мин. М., *Советский композитор,* 1977; Гамбург, *Ханс* Сикорский, 1977. №2298.

1. МЕЛОДИЯ С 10 09937-8. Ю. Корчинский, Н. Коган.

2. МЕЛОДИЯ С 10 08673-4. Р. Модель, М. Воскресенский.

3. МЕЛОДИЯ С 10 202 23 005. В. Кафельников, Л. Гребко (в переложении В. Кафельникова для трубы и фортепиано).

4. CHANDOS ABRD 1089 8343 (CD). Р. Дубинский, Л. Едлина.

5. RCA 60370-2-RC; 60370-2-RC (кассета). В. Спиваков, Е. Кисин.

6. DUCHES NE CD 71 532. И. Цейтлина, П. Деур.

7. BIS-CD-527. У. Валлин, Р. Пёнтинен.

8. UNDINE ODE 800/2. М. Лубоцкий, Р. Готтони.

1973 ПОЗДРАВИТЕЛЬНОЕ РОНДО для скрипки и фортепиано.

Первое исполнение 27.03.74, Москва, Малый зал консерватории, М. Лубоцкий (скрипка), Л. Едлина (фортепиано). Длительность звучания 10 мин. Рукопись. BIS-CD-527. У. Валлин, Р. Пёнтинен.

SONY CLASSICAL SK 53357. М. Лубоцкий, И. Шнитке.

Материал сочинения использован в оркестровой пьесе *K*(*ein*) *Sommernachtsfraum* (*Не по Шекспиру*).

1975 CANTUS PERPETUUS для клавишных инструментов и ударных.

Состав ансамбля: любые клавишные, ударные с высокой настройкой.

Первое исполнение - 14.12.75, Москва, зал Дома ученых, А. Любимов (клавишные),

М. Пекарский (ударные).

Длительность звучания - по желанию исполнителей (около 15 мин.).

Гамбург, *Ханс Сикорский,* 1980.

281

1975 ПРЕЛЮДИЯ ПАМЯТИ Д. ШОСТАКОВИЧА для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной записи.

Первое исполнение - 5.12.75, Москва, Октябрьский зал Дома Союзов, М. Лубоцкий,

В.Лубоцкий.

Длительность звучания 10 мин.

М., Советский композитор, 1976 (в сб.: Новые сочинения советских композиторов для

скрипки соло. Вып. 2); Нью-Йорк, *Ширмер,* 1978. № 7789; Гамбург, *Ханс Сикорский*, 1978.

№ 2255.

1.VICTOR 2064. Г. Кремер.

2. PHILIPS 6514102. М. Лубоцкий.

3. МЕЛОДИЯ/LE CHANT DU MONDE, LDX 78675. Г. Кремер, Т. Гринденко.

4. МЕЛОДИЯ/EURODISC 28 752 КК. Г. Кремер.

5. CHANDOS 8988. Л. Мордкович, Е. Юнг.

1972-1976 ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ.

I. Moderate attacca

II. Tempo di Valse

III. Andante

IV. Lento attacca

V. Moderato pastorale

Первое исполнение - сентябрь 1976, Грузинский струнный квартет, Н. Габуния. Длительность звучания 29 мин. Издательские права - *Edition Peters,* Лейпциг. Лейпциг, Edition Peters, 1976. № 5791; М., Советский композитор, 1979.

1. МЕЛОДИЯ С 10 08751/13288/EURODISC 28384 КК. Ю. Смирное, Г. Кремер, Т. Гринденко, Ю. Башмет, К.Георгиан.

2. PHILIPS 411107-1. Б. Башкирова, Г. Кремер, К. Рабус, Ж. Косее, К. Ивасаки.

3. LE CHANT DU MONDE LDX 78675. Ю. Смирнов, Г. Кремер, Т. Гринденко, Ю. Башмет, К. Георгиан.

4. VIRGIN CLASSICS VC 7 91436. Квартет им. Бородина, Л. Берлинская.

5. ETCETERA KTC 1124. *Мондриан-квартет*.

6. BIS - CD - 547. *Тейл-квартет*, Р. Пёнтинен.

7. SONY CLASSICAL SK 53357. М. Лубоцкий, И. Шнитке, солисты оркестра Академия, Гамбург, дирижер Э. Лампсон.

Оркестровая версия квинтета - *In memoriam* - см.: Сочинения для оркестра.

1975-1976 MOZ-ART для двух скрипок. (Обработка *Менуэта из Сюиты в старинном стиле.*) Рукопись.

1975 MOZ-ART. (По эскизам Моцарта К. 416 d.) Первая (новогодняя) версия для флейты, кларнета (А), трех скрипок, альта, виолончели, контрабаса, органа, ударных (тарелки, большой барабан, колокола, колокольчики) в 14 частях.

Первое исполнение - 31.12.75, Москва, Малый зал консерватории, Г. Кремер, Т. Гринденко, М. Толпыго, Л. Михайлов, Р. Габдуллин, М. Пекарский и др. Длительность

звучания 10 мин. Рукопись (несколько частей) - архив А. Шнитке.

282

1976 MOZ-ART для двух скрипок. (По эскизам Моцарта К 416 d.)

Первое исполнение - февраль 1976, Вена, Г. Кремер, Т. Гринденко. Длительность звучания 8 мин.

Гамбург, *Ханс* Сикорский, 1978. № 2255; Нью-Йорк, Ширмер, 1978. № 7789; М., *Советский композитор.* 1979 (в сб.: *Новые сочинения советских композиторов для скрипки соло.* Вып. 3).

1. МЕЛОДИЯ/EURODISC 200 083-405. Г. Кремер, Т. Гринденко.

2. LE CHANT DU MOND/МЕЛОДИЯ, LDX 786 75. Г. Кремер, Т. Гринденко.

3. МЕЛОДИЯ С 10 18173 74. В. Малинин, А. Мельников.

1977 MOZ-ART A LA HAYDN для двух скрипок и камерного оркестра.

Состав оркестр а: 6 скрипок, 4 альта, 2 виолончели, 1 контрабас. Первое исполнение - 30.12.83, Тбилиси, Большой зал консерватории, Грузинский камерный оркестр, дирижер и солистка Л. Исакадзе. Длительность звучания 12 мин. Рукопись. DEUTSCHE GRAMMOPHON CD 429413-2 GH. Г. Кремер, Т. Гринденко.

1974-1979 ГИМНЫ I, II, III. IV для камерного ансамбля. Состав ансамбля:

I - виолончель, арфа, литавры.

II - виолончель, контрабас.

Ill - виолончель, фагот, клавесин, колокола.

IV - виолончель, контрабас, фагот, клавесин, арфа, литавры, колокола (2 исполнителя на ударных инструментах).

Первое исполнение - 26.05.79, Москва Всесоюзный Дом композиторов, К. Георгиан (виолончель), Р. Габдуллин (контрабас), А. Иршаи (фагот), И. Шнитке (клавесин), И. Блоха (арфа), В. Гришин (ударные), В. Шубинский (ударные). Длительность звучания: I -10 мин.; 11-8 мин.; Ill - 4 мин.; IV - 5 мин. Гамбург. Ханс *Сикорский,* 1977. *Nt* 2249. 2250, 2251; 1980. № 2308; Нью-Йорк, *Ширмер,* 1977. ne 7745; М., Советский *композитор.* 1981.

1. МЕЛОДИЯ С 10 28753 008; МЕЛОДИЯ SUCD 10-00061/ MOBILE FIDELITY MFCD - 915. А. Ивашкин, В. Барцалкин, Ю. Рудометхин, И. Пашинская, В. Часовенная, В. Гришин, Н. Гришин (I-IV).

2. BIS - CD - 507. Т. Тедеен, Э. Радуканов, К. Давидсон, И. Фредлунг, М. Камата, А. Холдар, А. Логуин (I-IV).

3. OPUS 91111277. Ансамбль *Musica moderne*, дирижер И.

Бенеш(III-IV).

1978 СОНАТА для виолончели и фортепиано. I. Largo attacca II Presto attacca III. Largo

Первое исполнение - январь 1979, Москва, Всесоюзный Дом композиторов, Н. Гутман (виолончель), В. Лобанов (фортепиано). Длительность звучания 21 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена. Вена, *Universal Edition.* 1980. № 17114; М.. *Советский композитор,* 1981.

1. МЕЛОДИЯ С 1018359-60. Н. Гутман, И. Сухаребская.

2. МЕЛОДИЯ С 1019237-38. М. Хомицер, А. Гинзбург.

283

3. SCHWANN MUSIKA MUNDI VMS 1064/KOCH RECORDS CD 310 091. Д. Герингас, Т. Шац.

4. BIS-CD-336. Т. Тедеен, Р. Пёнтинен,

5. JUGOTON LP-D-DIG 2-02193. *А.* Вальчич, Д. Тиквица.

6. UNI CORN-KANCHANA DKPCD-9083. А. Байе, П. Лэйн.

7. GLOBE GLO 5041. Д. Перштман, М. Баславская.

8. MARCO POLO 8.223334. М. Клигель, Р. Хавенит.

9. OLYMPIA OCD 295. Н. Савинова, В. Ямпольский.

10. BERLIN CLASSICS 0110029. Я. Фоглер, Б. Канино.

11. TALL POPPIES TP 018. Д. Перейра. Л. Моор.

12. KONTRAPUNKT 32146. Ким Бак Донитцен, П. Кокер.

13. UNITED CD 8800. П. Марлейн, С. Морлей.

1978 STILLE NACHT. Обработка немецкой песни для скрипки и фортепиано.

Первое исполнение - январь 1978, Ленинград, Малый зал филармонии, Г. Кремер (скрипка), Е. Башкироеа (фортепиано). Длительность звучания 4 мин. Гамбург. Ханс Сикорский, 1987. Ns 1812.

1. EURODISC 201264-366. Г. Кремер, Е. Кремер.

2. BIS-CD-527. У. Валлин, Р. Пёнтинен.

1979 STILLE MUSIC скрипки и виолончели.

Первое исполнение - осень 1979, Париж, зал *Гаво*, 0. Каган (скрипка), Н. Гутман (виолончель).

Длительность звучания 5 мин. Гамбург, Ханс Сикорский, 1987. № 1812.

1. MARCO POLO 8.223334. В. Годхоф, М. Клигель.

2. PHILIPS 434 0 40-2. Г. Кремер, К. Хаген (Запись с концерта на фестивале в Локенхаузе).

1980 MOZ-ART. Версия для шести инструментов.

Состав ансамбля: гобой, клавесин, арфа, скрипка, виолончель, контрабас. Первое исполнение - июль 1981, Локенхауз, Австрия, международный музыкальный фестиваль, Ансамбль под руководством Г. Кремера. Издательские права -

Ханс Сикорский, Гамбург. Оригинал рукописи утерян.

1980 ДВЕ МАЛЕНЬКИЕ ПЬЕСЫ для органа.

Первое исполнение -1980, Вена, Т. Шлее. Длительность звучания 8 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена. Вена, *Universal Edition,* 1985. № 17480 (в сб.: *Das neue Orgelallwm.* Bd. II).

1. PRE 66022 AUL PRECIOSA AULOS. Ф. Херц.

284

2. МЕЛОДИЯ SUCD 10 00066/PRE 66022 AUL PRECIOSA AULOS. 0. Янченко.

3. ETCETERA KTC 2019. Л Фисейский.

1980 СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 2.

I. Moderate attacca

II. Agitato attacca III. Mesto attacca IV. Moderate

Первое исполнение - май 1980, Эвиан, Франция, международный конкурс струнных квартетов, *Муир-квартет* (США). Длительность звучания 20 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена. Вена, *Universal Edition,* 1981. Ns 501; М., *Советский композитор,* 1984.

1. PRECIOSAAULOS 68 508. *Леонардо-квартет.*

2. MOBILE FIDELITY MFCD-915. Квартет им. Бетховена.

3. BIS-CD-467. *Тейл-квартет.*

4. PHILIPS 434 0 40-2. Х. Шнеебергер, Д. Шаллон, Т. Циммерман, К. Хаген (запись с концерта на фестивале в Локенхаузе).

1982 LEBENSLAUF (Жизнеописание) для четырех метрономов, трех исполнителей на ударных инструментах и фортепиано.

Состав ансамбля: ударные - бонгос, малый барабан, томтом, большой барабан, колокола, вибрафон.

Первое исполнение - 25.04.82, Виттен, ФРГ, *Дни новой камерной музыки,* К. Родербург,

К. И. Келье, К. Хаузгеносс (ударные), 3. Родербург (фортепиано).

Длительность звучания 12 мин.

Партитура. Гамбург, Ханс *Сикорский,* 1982. № 886.

1981-1982 СЕПТЕТ для флейты, двух кларнетов, скрипки, альта, виолончели, клавесина, органа.

Introduktion. *Moderato* attacca

I. Perpetuum mobile. *Allegretto*

II. Choral. Moderato

Первое исполнение - 14.11.82, Москва, Малый зал консерватории, Ансамбль солистов оркестра Большого театра: А. Голышев, Э. Мясников, Н. Соколов, Л. Игнатьева, И. Богуславский, А. Ивашкин, В. Часовенная, дирижер А. Лазарев. Длительность звучания 15 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

Партитура, Вена *Universal Edition,* 1982. № 18903.

1982 A PAGANINI для скрипки соло.

Первое исполнение - 29.09.82, Ленинград, Большой зал филармонии, 0. Крыса. Длительность звучания 11 мин.

Гамбург, Ханс *Сикорский,* 1983. № 883; М., *Советский композитор,* 1985 (в сб.: *Избранные произведения советских композиторов для скрипки* соло).

1. МЕЛОДИЯ С 10 21869 001. 0. Крыса.

2. DEUTSCHE GRAMMOPHON 415 484-1. Г. Кремер.

3. MOBILE FIDELITY MFCD-915.0. Крыса (ошибочно указано: Олег Каган).

285

1983 SCHALL UND HALL (*Звук* и *отзвук*) для тромбона и органа.

Первое исполнение - 22.05.83, Москва, Концертный зал им. Чайковского, Г. Херсонский (тромбон), О. Янченко (орган). Длительность звучания 8 мин. Партитура. Вена, *Universal Edition.* 1983. № 17892.

1983 СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 3.

I. Andante

II. Agitato

III. Pesante

Первое исполнение - 08.01.84, Москва, Малый зал консерватории, Квартет им. Бетховена (О. Крыса, Н. Забавников, Ф. Дружинин, В. Фейгин). Длительность звучания 15 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена. Партитура. Вена, *Universal Edition,* 1984. № Ph 522.

1. LDRCD-1008. Квартет им. Бриттена.

2. BIS-CD-167. Тейл-кваргег.

3. VIRGIN CLASSICS VC7 91436-2251609. Квартет им. Бородина,

4. ETCETERA KTC 1124. *Мондриан-квартет.*

1985 СТРУННОЕ ТРИО.

I. Moderato

II. Adagio

Первое исполнение-02.06.85, Москва, Малый зал консерватории, О. Крыса, Ф. Дружинин, В. Фейгин.

Длительность звучания 25 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена. Партитура. Вена, *Universal Edition,* 1985. Nt 18209c.

1. BIS-CD-547. *Тейл-кваргет.*

2. PHILIPS 434 040-2. Г. Кремер, Т. Циммерман, Х. Шифф (запись с концерта на фестивале в Локенхаузе).

1986 СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ. Версия для виолы д'амур и камерного ансамбля. Состав ансамбля: клавесин -

вибрафон, колокола, колокольчики. Первое исполнение - 24.01.87, Москва, Малый зал консерватории, И. Богуславский (виола д'амур), А. Литвиненко (клавесин), В. Гришин, В. Шубинский (ударные). Длительность звучания 23 мин. Рукопись - архив И. Богуславского.

МЕЛОДИЯ SUCD 10-00010. И. Богуславский (виола д'амур), А. Литвиненко (клавесин), В. Гришин,

В. Шубинский (ударные).

1988 ЧЕТЫРЕ АФОРИЗМА для инструментального ансамбля.

С о с т а в а н с а м б л я: 1,1,2 (включая бас-кларнет), 1-2,1,1,0 - ударные (2 исполнителя) - фортепиано, клавесин-струнные (1,1,1,1,1). - Первое исполнение - 18.09.88, Западный Берлин, Камерный зал филармонии, Ансамбль солистов оркестра Большого театра, дирижер А. Лазарев.

Длительность звучания 7 мин.

Издательские права - *Ханс Сикорский*, Гамбург.

286

1988 ЗВУЧАЩИЕ БУКВЫ (*Klngende Bucbstaben*) для виолончели соло.

Первое исполнение - 28.12.88, Москва, фестиваль *Альтернатива* -?,залМузея музыкальной культуры им. Глинки, А. Ивашкин. Длительность звучания 6 мин. Гамбург, *Ханс Сикорский,* 1990. № 1842.

1. MOBILE FIDELITY MFCD - 911. А. Ивашкин (запись с концерта на фестивале *Альтернатива* -?).

2. BIS-CD-507. Т. Тедеен.

3. Русский Диск SUCD 10-00556. А. Ивашкин.

4. KONTRAPUNKT 32146. Ким Бак Донитцен, П. Кокер.

1988 НАБРОСОК ко второй части *Фортепианного квартета* Г. Малера.

Первое исполнение - 29.07.88, Финляндия, фестиваль в Кухмо, О. Крыса (скрипка), Т. Гофман (альт), Р. Коуэн (виолончель), В. Лобанов (фортепиано). Длительность звучания 7-8 мин. Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

1. BIS-CD-547. *Тейл-квартет*, Р. Пёнтинен.

2. PHILIPS 434 0 40-2. И. ван Койлен (скрипка), В. Хаген (альт), Д. Герингас (виолончель), В. Сахаров (фортепиано), запись с концерта на фестивале в Локенхаузе.

1989 3x7 для кларнета, валторны, тромбона, клавесина, скрипки, виолончели, контрабаса. Первое исполнение - апрель 1989, фестиваль новой камерной музыки в Виттене, ФРГ. Длительность звучания 5 мин. Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

1989 СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 4.

I. Lento
II. Allegro
III. Lento

Первое исполнение - 21.10.89, Вена, *Концертхауз,* Моцартовский зал, *Альбан Берг-квартет.* Длительность звучания 38 мин.

Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

1990 MOZ-ART A LA MOZART. Версия для восьми флейт и арфы.

Состав ансамбля: 2 пикколо, 2 флейты, 2 альтовые флейты, 2 басовые флейты, арфа. Первое исполнение - 2.08.90, Зальцбург, *Моцартеум,* А, Адорян, ансамбль. Длительность звучания 12 мин. Рукопись.

1991 МАДРИГАЛ ПАМЯТИ ОЛЕГА КАГАНА для скрипки соло или виолончели соло.

Первое исполнение -14.07.91, фестиваль памяти Олега Кагана, г. Кроит, ФРГ, Н. Гутман (виолончель).

Длительность звучания 5 мин.

Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

1991 К 90-ЛЕТИЮ АЛЬФРЕДА ШЛЕЕ для альта соло.

Первое исполнение -17.11.91, Вена, *Концертхауз,* Т. Какушка. Длительность звучания 5-7 мин. Рукопись.

1992 ТРИО для скрипки, виолончели и фортепиано. Обработка *Струнного трио*. I. Moderato II. Adagio

Первое исполнение - 25.05.93, Эвиан, Франция, зал *Казино,* фестиваль *Музыкальные встречи в Эвиане,* М. Лубоцкий (скрипка), М. Ростропович (виолончель), И. Шнитке (фортепиано).

Длительность звучания 25 мин. Издательские права - *Universal Edition,* Вена.

SONY CLASSICAL SK<...>. М. Лубоцкий, М. Ростропович, И. Шнитке.

1992 ЭПИЛОГ из балета *Пер Гюнт* для виолончели, фортепиано и хора (в записи). Состав ансамбля: колокольчики, вибрафон, колокола, маримба. Длительность звучания около 5 минут.

Первое исполнение - 27.01.94. Гамбург, зап Высшей музыкальной школы, ансамбль студентов школы.

Издательские права -*Ханс Сикорский,* Гамбург. Рукопись.

1993-94 ИМПРОВИЗАЦИЯ для виолончели соло.

Длительность звучания около 8-9 минут.

Первое исполнение - пьеса написана по заказу М. Ростроповича как обязательное сочинение для конкурса виолончелистов в Париже в октябре 1994 года.

1994 СОНАТА № 2 для виолончели и фортепиано..
I. Senza tempo
II. Allegro
III. Largo
IV. Allegro
V. Lento Рукопись

Фортепианные сочинения

1962-1963 ШЕСТЬ ДЕТСКИХ ПЬЕС

1. Умница. *Moderato*
2. Скрипач. *Vivo*
3. Мямлик и Шустрик. *Moderato*
4. Восточная сказка (Караван). *Andantino*
5. Игра в прятки. *Allegro*
6. Колыбельная. *Andantino* Позднее оркестрованы - см.: *Детская сюита.* Длительность звучания - 10 мин. Рукопись.

1963 ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА.

Первое исполнение - 1965, Москва, Л. Брумберг. Длительность звучания 8 мин. Рукопись.

1965 ИМПРОВИЗАЦИЯ И ФУГА.

288

Первое исполнение - апрель 1973, Москва, Большой зал консерватории, В. Крайнев. Длительность звучания 7 мин.

М., *Советский композитор,* 1974 (в сб.: *Концертные произведения советских композиторов для фортепиано.* Вып. 2).

PANTON 11 07 30. М.Бялаш.

1965 ВАРИАЦИИ НА ОДИН АККОРД.

Первое исполнение - июнь 1966, Москва, Концертный зал Института им. Гнесиных, И. Шнитке.

Длительность звучания 5 мин.

Кёльн, Гериг, 1968; М., *Музыка,* 1978 (в сб.: *Современная фортепианная музыка для детей.*

VII класс ДМШ).

1971 ШЕСТЬ ПЬЕС.

1. Andantino. *Наигрыш.*
2. Moderato. *В горах.*
3. Andante
4. Allegro
5. Lento
6. Vivo. *Кукушка и дятел.*

Первое исполнение - декабрь 1971, Москва, Малый зал консерватории, Андрей Шнитке. Длительность звучания 7 мин.

М., *Советский композитор,* 1973 (в сб.: *Для самых маленьких. Новые пьесы советских композиторов для фортепиано.* Вып. 1). Опубликованы только первая, вторая и последняя пьесы.

1979 ПОСВЯЩЕНИЕ ИГОРЮ СТРАВИНСКОМУ, СЕРГЕЮ ПРОКОФЬЕВУ, ДМИТРИЮ ШОСТАКОВИЧУ для фортепиано в 6 рук.

Первое исполнение - 28.12.79, Москва, Центральный дом

работников искусств, В. Постникова, Г. Рождественский, А. Бахчиев. Длительность звучания 7 мин. М., *Композитор* (готовится к выпуску).

МЕЛОДИЯ С 1015262-2. В. Постникова, Г. Рождественский, А. Бахчиев.

1987 СОНАТА №1.

I. Lento attacca

II. Allegretto attacca

III. Lento attacca

IV. Allegro

Первое исполнение - 22.05.89, Нью-Йорк, музей *Метрополитен,* В. Фельцман. Длительность звучания 28 мин. Издательские права - Le *Chant du Monde,* Париж. М., *Композитор* (готовится к выпуску).

1. CHANDOS 8962. Б. Берман.

2. РУССКИЙ ДИСК R 10 00487. В. Лобанов.

1990 ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ КЛАВЕСИНА.

Первое исполнение - май 1990, Гамбург, церковь Св. Михаэля, Х. Йена.

Длительность звучания 5 мин.

Издательские права - *Ханс Сикорский,* Гамбург.

289

1990 АФОРИЗМЫ. ПЯТЬ ПРЕЛЮДИЙ. (Между пьесами читаются стихи Иосифа Бродского. Первое исполнение - октябрь 1990, Нью-Йорк, *Карнеги-холл,* А. Слободяник. Длительность звучания 6-7 мин. Издательские права - Ширмер, Нью-Йорк.

1990-1991 СОНАТА №2

I. Moderate II. Lento attacca III. Allegro moderato

Первое исполнение - 1.02.91, Любек, зал Высшей музыкальной школы, И Шнитке.

Длительность звучания 19 мин.

Издательские права - *Ханс* Сикорский, Гамбург.

Рукопись.

SONY CLASSICAL SK<...> И. Шнитке.

1992 СОНАТА № 3

I. Lento

II. Allegro

III. Lenio

IV. Allegro

Длительность звучания 10 мин. Издательские права - *Ханс* Сикорский, Гамбург. Рукопись.

1969 ПОТОК.

Длительность звучания 5 мин. 50 сек. Запись произведена на пленке в Московской студии электронной музыки.

МЕЛОДИЯ С-60 30721 000.

Каденции

1975-1977 КАДЕНЦИИ к *Скрипичному концерту* Бехтовена для скрипки соло, десяти скрипок и литавр.

Длительность звучания: I ч.- 5 мин.; Ill ч.- 3 мин. Издательские права - *Ханс* Сикорский, Гамбург.

PHILIPS 6514075, Г. Кремер, камерный оркестр *Academy ol St. Martin-in-the-fields,* дирижер Н. Маринер.

1975 КАДЕНЦИЯ к *Клавирному концерту* Моцарта до минор К. 491. Гамбург, *Ханс Сикорский*, 1983. № 1261.

МЕЛОДИЯ С 1014 751. Д. Башкиров (фортепиано), ансамбль солистов, дирижер П. Коган.

1980 ТРИ КАДЕНЦИИ к *Клавирному концерту* Моцарта до мажор К. 467. Гамбург, *Ханс Сикорский*, 1983. Ms 1261.

1983 КАДЕНЦИИ к *Клавирному концерту* Моцарта до мажор К. 503.

Рук опись утеряна.

290

1983ДВЕ КАДЕНЦИИ к *Концерту* Моцарта для фагота с оркестром.

М., Советский композитор, 1985(в сб.: Произведения советских композиторов для фагота соло).

1990ДВЕ КАДЕНЦИИ к Клавирному концерту Моцарта К. 39 Рукопись.

Обработки и транскрипции

1976 Д. ШОСТАКОВИЧ. ДВЕ ПРЕЛЮДИИ (№ 1 и № 2 из *Пяти прелюдий для фортепиано*). транскрипция для малого оркестра.

М., Советский композитор, 1977 (в сб.: *Репертуар* симфонических *оркестров ДМШ* и музыкальных училищ. Пьесы советских композиторов).

1984 С ДЖОПЛИН. РЕГТАЙМ.

Первое исполнение - 01.12.84, Москва, Центральное телевидение, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский. Рукопись.

1984 Л. ЙЕНСЕН.СЕРЕНАДА.

Первое исполнение - 17.02.84, Москва, Большой зал консерватории, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский, солистка Т. Ерастова (меццо-сопрано). Рукопись.

1984 Ф. НИЦШЕ. ЗАКЛИНАНИЕ.

Первое исполнение - 17.02.84, Москва, Большой зал консерватории, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский, солистка Т. Ерастова (меццо-сопрано). Рукопись.

1985 А. БЕРГ. КАНОН. Обработка для девяти струнных.

Первое исполнение - 02.04.85, Москва, Большой зал консерватории, Литовский камерный оркестр, дирижер С. Сондецкис. Рукопись.

Авторская версия для скрипки соло и струнных.

Первое исполнение - 01.08.87, Дартингтон, Гилдхолл, струнный ансамбль, М. Лубоцкий.

SONY CLASSICAL SK 53357. М. Лубоцкий, И. Шнитке, солисты оркестра Академия, Гамбург, дирижер Э. Лампсон.

Ранние и незавершенные работы. Сочинения, написанные на случай *

1948-49 КОНЦЕРТ для аккордеона с оркестром (утерян).

_____

* Данный перечень не исчерпывает всех ранних сочинений А. Шнитке. Так, в архиве композитора хранятся неоконченная опера *Африканская баллада* (либретто С. Ценина, 1961-62), оркестровое произведение *Поэма о Космосе* (1961) и др., которые по желанию автора не включены в указатель.

1953 ПОЭМА для фортепиано с оркестром (клавир). Рукопись. Архив А. Шнитке.

1953 РЕДЕЕТ ОБЛАКОВ ЛЕТУЧАЯ ГРЯДА, романс на стихи А.Пушкина.

Рукопись. Архив А. Шнитке.

1953 ФУГА для скрипки соло. Рукопись. Архив А. Шнитке.

1953-54 ШЕСТЬ ПРЕЛЮДИЙ для фортепиано.

Рукопись. Архив А. Шнитке.

1954-55 ВАРИАЦИИ для фортепиано. Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 СОНАТА для скрипки и фортепиано (одночастная).

Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 СОНАТА для фортепиано (одночастная).

Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 СУМРАК, романс на стихи Ф. Тютчева. Рукопись. АрхивА. Шнитке

1954-55 БЕРЕЗКА, романс на стихи С. Щипачева.

Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 ХОР для смешанного хора на стихи А. Прокофьева.

Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 СКЕРЦО для оркестра.

Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 ИНТЕРМЕЦЦО для фортепианного квинтета.

Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 СЮИТА для струнного оркестра (в пяти частях), позднее - версия для камерного оркестра.

Рукопись. Архив А. Шнитке

1954-55 УВЕРТЮРА для оркестра (партитура, клавир). Рукопись. Архив А. Шнитке

1956-57 СИМФОНИЯ для симфонического оркестра (в

четырех частях, партитура, клавир).

Рукопись. Архив А. Шнитке

1958 НАГАСАКИ. Оратория для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Тексты А. Софронова, Г, Фере, Е. Эйсаку, С. Тосон.

I. Нагасаки - город скорби. *Andante sostenuto. Poco pesante*

II. Утро. *Allegretto* attacca

III. В этот тягостный день... L'lsfesso tempo

IV. На пепелище. *Andante*

V. Солнце мира. *Andante sostenuto*

Состав оркестр а: 4 (включая 2 piccolo), 4 (включая 1 англ. рожок), 4 (включая 1 малый и 1 басовый кларнеты), 4 (включая контрафагот) -8,4,4,2- ударные (5-6 литавр, треугольник, леньо, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, вибрафон, терменвокс, колокольчики, клавишные, колокола) - челеста, фортепиано - 2 арфы - струнные. Первое исполнение - 1959, Москва, Государственный Дом радиовещания и звукозаписи, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер А. Жюрайтис, солистка Н. Поставничева. Длительность звучания 40 мин. Рукопись.

1959 ПЕСНИ ВОЙНЫ И МИРА. Кантата для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Слова А. Леонтьева и А. Покровского. В основу кантаты положены современные русские народные песни.

I. Moderate. Золотятся травами *древние курганы* attacca

II. Allegretto. На полях *гремит война*

III. Andante. Ой да сердце, *горько сердце стонет* attacca

IV. L' istesso tempo. *Отгремел ураган в небе родном* Состав о р к е с т р а: 3, 3, 3,3 - 4,4,3,1 - арфа - челеста, фортепиано - струнные. Первое исполнение -1960, Москва, Большой зал консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Дж. Далгат. Длительность звучания 25 мин. Клавир (переложение автора). М., *Музыка,* 1964.

1959 СТРУННЫЙ КВАРТЕТ. Незавершен Рукопись. Архив А. Шнитке

1960 КОНЦЕРТ для ансамбля электроинструментов. Незавершен

1962 ДЕТСКАЯ СЮИТА (*Маленькая сюита*) для малого оркестра. (Оркестровая версия Шести детских пьес для фортепиано.)

I. Moderate

II. Vivo

III. Moderato

IV. Andantino

V. Allegro

VI. Andantino

С о с т а в о р к е с т р а: 2 (включая piccolo), 2 (включая англ. рожок), 2,2 - 2,1,0,0 - ударные (литавры, маримбафон, колокольчики, малый барабан и др.) - арфа - струнные.

293

Первое исполнение - 1962, Москва, Государственный Дом радиовещания и звукозаписи, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер А. Жюрайтис. Длительность звучания 10 мин. Рукопись (партитура и голоса - библиотека Всесоюзного радио).

1962 ОДИННАДЦАТАЯ ЗАПОВЕДЬ. Опера в двух актах. Либретто М. Чуровой, Г. Ансимова, А. Шнитке.

Длительность звучания 2 часа. Рукопись (клавир).

1964 МУЗЫКА ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА.

I. Lento attacca

II. Presto attacca

III. Lento

IV. Moderato – Allegretto – Allegro moderato – Presto – Adagio

(темповая строка). Состав оркестра: флейта, бас-кларнет - труба, валторна - ударные - клавесин (с усилением), фортепиано - струнные (1,1,1,1,1). Первое исполнение - ноябрь 1965, Лейпциг. Длительность звучания 10 мин. Рукопись.

1965 ЧАРЛЬСТОН для эстрадного ансамбля из кинофильма *Похождения зубного врача.* Инструментовка П. Дементьева.

М., Советский композитор, 1975 (в сб.: *Концертно-танцевальный репертуар эстрадного ансамбля.* Вып. 3).

1976 ДВА ФРАГМЕНТА из музыки к кинофильму *Сказ про* то, *как царь Петр арапа женил* для малого симфонического оркестра.

I. Менуэт

II. Гавот

М., Музыка, 1979 (в сб.: *Репертуар* симфонических *оркестров ДМШ. Пьесы советских композиторов.* Вып. 3).

1979 ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ТАНГО для ансамбля. Последняя, четвертая часть коллективного сочинения Pas ate *quatre,* написанного Г. Рождественским (1 ч.- *Слоны* и *моськи*), Э. Денисовым (2 ч.- *Вдоль по Пятницкой*). А. Пяртом (3 ч.- *Silencer*) и А. Шнитке (4 ч. -*Полифоническое танго*).

Состав ансамбля: 1,1,1,1 -1,1,1,0- ударные, 2 исполнителя - фортепиано -струнные (1,1,1,1,1).

Первое исполнение - 15.09.79, Москва, Большой театр, Бетховенский зал, Ансамбль солистов оркестра Большого театра, дирижер Г. Рождественский. Длительность звучания 5 мин. Рукопись - архив Г. Рождественского.

1985 МУЗЫКА К ВООБРАЖАЕМОМУ СПЕКТАКЛЮ для ансамбля.

1. Зимняя дорога
2. Запев
3. Марш

Состав ансамбля: 1-4 флейты (включая piccolo), труба, ударные (включая вибрафон) - фортепиано (1-2 исполнителя) - скрипка, гитара, губная гармоника- 2 вокалиста (пение с расческами).

294

Первое исполнение - 07.11.85, Москва. Большой зал консерватории, Ансамбль солистов Государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский. Длительность звучания 10 мин. Рукопись - архив Г. Рождественского.

МЕЛОДИЯ С 10 25177 003, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г. Рождественский.

Киномузыка*

Художественные фильмы

1963 Вступление (Мосфильм И. Таланкин)

1965 *Похождения зубного врача [Мосфильм,* Э. Климов)

1966 Шуточка (Мосфильм, А. Смирнов)

1967 *Комиссар* (Студия им. Горького, А. Аскольдов, вторая редакция - 1986)

1968 *Ангел* (Центр, творч. эксперим. киностудия, А. Смирнов) Дом и *хозяин* (*Мосфильм,* Б. Метальников) *Дневные звезды* (*Мосфильм,* И. Таланкин) *Стреляные гильзы* (Студия им. Горького) *Шестое июля* (*Мосфильм,* Ю. Карасик)

1969 Тоска (Мосфильм. М. Бланк)

1971 *Дядя Ваня* (*Мосфильм,* А. Михалков-Кончаловский) *Спорт, спорт, спорт* (*Мосфильм,* Э. Климов)

1972 *Ты и я* (*Мосфильм,* Л. Шепитько) *Чайка* (*Мосфильм,* Ю. Карасик)

1972 *И все-таки я верю...* (*Мир сегодня*). (*Мосфильм.* М. Ромм, фильм завершен Э. Климовым и М. Хуциевым в 1976 г.)

1973 *Горячий снег* (*Мосфильм.* Г. Егиазаров)

На углу Арбата и улицы Бубулинас (*Мосфильм,* М. Захариас) *Право на прыжок* (*Мосфильм, В.* Кремнев)

1974 *Агония* (*Мосфильм,* Э. Климов, вторая редакция - 1981)

_____

* Несмотря на то, что в ряде случаев не удалось установить имена режиссеров и названия студий, составитель считает полезным включить в список всю имеющуюся в его распоряжении информацию.

Города и годы (*Мосфильм,* А. Зархи)

1975 *Осень* (*Мосфильм,* А. Смирнов)

1976 *Белый пароход* (*Киргизфильм, Б.* Шамшиев) *Выбор цели* (*Мосфильм,* И. Таланкин) *Клоуны и дети* (*Мосфильм,* А. Митта) *Сказ про то, как царь Петр арапа женил* (*Мосфильм,* А. Митта)

Рикки-Тикки-Тави (*Центрнаучфильм,* совм. сИндией, А. Згуриди)

1977 *Восхождение* (*Мосфильм,* Л. Шепитько)

Повесть о неизвестном актере (*Мосфильм,* А. Зархи) *Приключения Травки* (*Мосфильм*)

1978 *Отец Сергий* (*Мосфильм,* И. Таланкин) 1980 *Экипаж* (*Мосфильм.* А. Митта)

1982 Звездопад (Мосфильм, И. Таланкин)

Крепыш Щентрнаучфильм, А. Згуриди и Н. Клдиашвили)

1983 *Прощание* (*Мосфильм,* Э. Климов), совместно с В.

Артемовым *Сказка странствий* (*Мосфильм,* А. Митта)

1984 *Белый пудель* (*Центрнаучфильм,* А. Згуриди и Н. Клдиашвили)

1992 *Конец Санкт-Петербурга* (В. Пудовкин, 1927), совместно с Андреем Шнитке

Телевизионные фильмы

1964*Вызываем огонь на себя* (*Мосфильм,* телевизионное объединение, С. Колосов)

1968*Ночной звонок* (*Экран*)

1969*Вальс* (*Мосфильм,* телевизионное объединение, В. Титов) 1971 *Последний рейс “Альбатроса”* (*Экран*) *Домик в Коломне* (*Мосфильм*)

1973*Былое и думы* (Л. Елагин)

1974*Капитанская дочка* (ЦТ, П. Кротенко)

1979*Фантазии Фарятьева* (*Ленфильм,* И. Авербах)

1980*Маленькие трагедии* (*Мосфильм,* телевизионное объединение, М. Швейцер)

1981*Евгений Онегин* (музыка к чтению строф из поэмы А. Пушкина, ЦТ)

1984*Мертвыедуши* (*Мосфильм,* телевизионное объединение, М. Швейцер)

Мультипликационные фильмы

1968*Стеклянная гармоника* (*Союзмультфильм,* А. Хржановский)

1969*Балерина на корабле* (*Союзмультфильм,* Л. Атаманов)

1971*Шкаф* (*Союзмультфильм,* А. Хржановский)

1972*Выше голову* (*Союзмультфильм,* Л. Атаманов) *Бабочка* (*Союзмультфильм,* А. Хржановский)

1973S *мире басен* (*Союэмультфильм*, А. Хржановский)

1977Я *к вам лечу...* (*Союзмультфильм,* А. Хржановский)

1981*И с вами снова я* (*Союзмупьтфильм,* А. Хржановский)

1982Осень (*Союэмультфильм,* А. Хржановский)

Хроникальные и документальные фильмы

1971 *Наш Гагарин* (Центр. студия документальных фильмов)

1972 *Чили в борьбе, надежде и тревоге* (Центр. студия документальных фильмов)

1973 *Трудные дороги мира* (*Равновесие страха*). (Центр. студия документальных фильмов)

1976 Дрессировщики (Центрнаучфильм)

1979 *Парадоксы эволюции* (Центрнаучфильм)

1980 *Лариса* (Мосфильм, Э. Климов)

Театральные постановки и радиоспектакли

1950-еПо В. Маяковскому *Маяковский начинается* (радиопостановка)* Конец 1950-х И. Назаров Один *колос еще не хлеб* (телепостановка Театра им. Моссовета)

1961Р. Эбралидзе *Современная трагедия* (Театр, им. Станиславского)

1962А. Блок *Роза и крест* (телепостановка)

_____

* Есть архивная запись этой радиопостановки на грампластинке *Маяковскийдля самых маленьких* - Д 00015948-49.

1963Б. Шоу *Цезарь и Клеопатра* (Театр, им. Моссовета)

Конец 1960-х А. Пушкин *Борис Годунов* (Новосибирский театр *Красный факел*)

Начало 1970-х П. Кальдерой *Спрятанный кабальеро* (телепостановка Театра им. Моссовета)

1972Ф. Шиллер Дон *Карлос* (Театр им. Моссовета)

1973Б. Брехт *Турандот* (Театр на Таганке)

1970-е*Вдова полковника* (Театр им. Моссовета)

1978А. Вампилов *Утиная охота* (МХАТ)

1978По Н. Гоголю *Ревизская сказка* (Театр на Таганке)

1993По Б. Пастернаку *Доктор Живаго* (Театр на Таганке)

Список статей и интервью

Список составлен по хронологическому принципу. Звездочкой* отмечены материалы, которые полностью или частично опубликованы в настоящем издании. В список не включены авторские аннотации, написанные или продиктованные А. Шнитке в связи с первым исполнением или записью его сочинений, которые опубликованы в программках концертов, буклетах фестивалей, в комментариях к компакт-дискам.

Статьи

На русском языке

1. О творчестве Г. Григоряна//Сов. музыка.- 1960.- № 5.- С. 30-35.

2. В поисках своего пути. (О творчестве А Караманова)//Сов. музыка.- 1961.-№9,-С. 29-32.

3. Развивать науку о гармонии//Сое. музыка.-1961.-№10.-С. 44-45.

4. Навстречу слушателю. (О творчестве Р. Леденева)//Сов. музыка.- 1962.-№1.-С. 16-20.

5. Некоторые черты оркестрового голосоведения в музыке первой половины наш его века. Сообщение//Стенограмма заседания теоретической группы московского отделения СК РСФСР от 12 мая 1965 г. Рукопись, 75 с.

6. Заметки об оркестровой полифонии в *Четвертой симфонии* Д. Д. Шостаковича//Музыка и современность. Вып. 4.-М., 1966, С. 127-160.

7. [С трибуны теоретической конференции]//Сов. музыка,-1966.-Ns5.-С. 26-27.

8. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д, Д. Шостаковича//Дмитрий *Шостакович*- М., 1967. С. 499-532.

9. [О новых сочинениях, об *Одиннадцатой заповеди*)//*Сов.* музыка.-1967.-№2,-С. 151-152.

10. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского//Музыка *и* современность. Вып. 5.-М., 1967. С. 209-260.

11. [Об издании Пятой симфонии Е. Голубева]//Сов. музыка,-1968.- № 7,- С. 141.

12. Оригинальный замысел. (Рецензия на Вторую симфонию Б. Шнапера)//Сов. музыка**.-**1968.-№ 9.- С. 48-49.

13. Бесконечно замкнутая система тембровых связей в фуге (ричерката) Баха-Веберна. Рукопись (начало 70-х г.), 3 с., нотн. примеры.

14. Klangfarbenmelodie - мелодия тембров. Рукопись (начало 70-х г.), 6с., нотн. примеры.

15. Новое в методе сочинения - статистический метод. Рукопись (начало 70-х г.), 3с.

16. Оркестровая микрополифония Лигети. Рукопись (начало 70-х г.), 5 с., нотн. примеры.

17. Преодоление метра ритмом, Рукопись(начало 70-х г.),3 с. ,нотн.примеры.

18. Статическая форма. Новая концепция времени. Рукопись

(начало 70-х г.), 6 с.

19. Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении. Рукопись (начало 70-х г.), 5 с., нотн, примеры.

20. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала. Рукопись (начало 70-х г.), 9 с., нотн. примеры.

21. Тембровые модуляции в *Музыке дпя струнных, ударных и челесты* Бартока. Рукопись (начало 70-х г.), 6 с,, нотн. примеры.

22. Третья часть *Симфонии* Берио. Рукопись (начало 70-х г.), 6 с., нотн. примеры.

23. Функциональная переменность голосов фактуры. Рукопись (начало 70-х г.), 3 с., нотн. примеры.

299

24. [О Софии Губайдулиной. Предисловие к изданию двух вокальных циклов]. Рукопись (70-е г.), 2. с.

25. * [О *Concerto* grosso№ I], Рукопись (конец 70-х г.), 2с.

26. * [Воспоминания о М. И. Ромме.] Рукопись (1972), 3 с.

27. * Эдисон Денисов. Рукопись. На польск.яз.//*Res facta* (Краков).-1972.- №6.- С. 109-124.

28. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского//*И. Ф. Стравинский. Статьи* и *материалы*- М„ 1973. С. 383-434.

29. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (на материале его симфоний)// *Музыка и современность.* Вып. 8.- М., 1974. С. 202-228.

30.* Субъективные заметки об объективном исполнении. (Рецензия на концерт А. Любимова)// *Сов. музыка*- 1974.- № 2.- С. 63-64.

31. Предисловие//А. Веберн, Лекции о музыке. Письма/Сост., ред. и предисловие М.Друскина и А.Шнитхе-М.,1975.

32. [Обсуждаем *Третий фортепианный концерт* Р. Щедрина]// Сов. *музыка*- 1975.- №2-С. 25-26.

33.* Круги влияния. (О Д. Шостаковиче)//Д. *Шостакович. Статьи и материалы.* - М., 1976. С. 223-224.

34.* [Статья в связи с запрещением постановки *Пиковой дамы* в Париже, 1977]//Буклет возобновленной постановки в Карлсруэ -1990, ноябрь (на нем. яз.); *Муз. жизнь.*- 1991.- № 6.- С. 8-9.

35. Три имени (О В. Артемове, В. Мартынове, В. Суслине; написано в 1977 г.//Муз. академия.-1992.-№1.-С. 27-30.

36.* [Г. Канчели. *Третья и Шестая* симфонии.) Аннотация к пластинке. *Мелодия,* 1982. С. 1020843 000.

37. * На путм к воплощению новой идеи/проблемы *традиций и новаторства в современной музыке*- М., 1982. С. 104-107. (То же на англ. яз. для сборника по материалам конференции в Глазго, Великобритания, не опубл.).

38.* [О премьере *Четвертой симфонии]//Музыка в СССР.*-1984.- Октябрь-декабрь,- С. 82.

39. Выступление на авторском вечере в Молодежном музыкальном клубе при ВДК 13 декабря

1984 г. (Расшифровка С. Савенко). Рукопись, 20 с.

40.* Святослав Рихтер//*Музыка в СССР*-1985.- Июль-сентябрь.- С. 11-12.

41. [Об Илье Авербахе]//*Илья Авербах*.-Л., 1987. С. 196-198.

42.* [О живописи Владимира Янкилевского]. Рукопись (1987), 1 с.

43.* Памяти Филиппа Моисеевича Гершковича. Некролог, написанный для газеты *Советская культура.* Рукопись(1988), 2 с.

44.* Полистилистические тенденции современной музыки. Первоначально - выступление на Международном музыкальном конгрессе 8 октября 1971 г. в Москве//*Музыка СССР*.-1988,- Алрель-июнь. - С. 22-24 (в дополненном виде); Холопова В.,Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества, - М., 1990. С. 327-331; Сокращ. вариант//*Музыкальные культуры народов. Традиции и современность.* -М., 1973. С. 289-291. (То же на нем. яз.-см.: 53).

45. * [Выступление на вечере, посвященном 60-летию Ф. Искандера в Московском киноконцертном зале Октябрь]. Рукопись (1989), 1 с.

46. * [О прозе Виктора Ерофеева]//*книжное обозрение*-1989.- 15 декабря. -С. 9.

47. * Бесконечность духовной жизни. (Памяти Олега Кагана)//Российская муз. газета.-Сентабрь.-1990.

48. * Слово о Прокофьеве. Выступление на открытии фестиваля *Сергей Прокофьев и новая советская музыка* в Германии (октябрь, 1990)//Сов. *музыка*-1990.- №11.- С. 1-3.

49. * [Г. Канчели. *Оплаканные ветром.*] Аннотация к пластинке.- Мелодия, 1991. А 10 00777006.

50.* О серьезном и несерьезном//Муз. жизнь - 1991.- N° 13-14.- С. 3.

51.* Письмо в Комитет по Ленинским премиям. Рукопись (1990), 1 с.

На немецком языке

52.* Das Orchester und die “Neue Musik”. Рукопись, 4 с.

53. Polystilistische Tendenzen in der modemen Musik//*Musik Texte. Zeitschrift fur neue Musik.* -1989.-H. 30. - Juli-August.- S. 29-30. (См.: 44).

54.*...Schon fast 30 Jahre wiedertiolt sich derseloe Traum: ich komme in Wien an. Рукопись, 6 с.

Интервью

На русском языке

55. [Над чем вы работаете?]//*Сов. музыка*- 1967.- № 2.

56. Взгляд из предыдущего десятилетия (М. Нестьева, С. Слонимский, 1982)//*Муз. академия*,-1992.-№ 1.-С. 20-26.

57. Музыкальный мир нашего современника бесконечно многообразен... (В. Яковлев)//*Заря молодежи* (Саратов).- 1984.- 17января.-С. 4.

58. Новый материал музыки?(Е.Авербах)//*Рождение звукового образа*.-М., 1985. С. 216-222.

59. Изображение и музыка - возможности диалога (Е. Петрушанская)//*Искусство кино*-1987.-№ 1.- С. 67-77 (То же на нем. яз.- см.: 84).

60. [Интервью кинорежиссеру Ю. В. Решетникову].-1987.- 26 ноября. Рукопись, 15 с.

61.* Нужен поиск, нужны изменения привычного (А. Медведев)/*Советский джаз*- М., 1987. С. 65-69.

62. Музыка взвукозрительном синтезе (Э.Артемьев, Г. Канчели, И. Шварца/*Вопросы философии*- 1988.-№ 2.-С. 132-142.

63. Он не мог жить иначе. (О В. Высоцком)//*Муз. жизнь*.- 1988.- № 2.- С. 2-3.

64. Если судьба мне позволит (Э, Котлярский)//*Юность*- 1988.- Ns 5.- С. 87-89.

65. Приговорен к самому себе (А. Кагарлицкая)// *Огонек*.-1988.№ 20,-С. 17-19.

66. Реальность, которую ждал всю жизнь (Ю. Макеева, Г. Цыпин)//*Сов. музыка*-1988.- № 10. - С. 17-28,

67. Музыка как бы отстала (С. Савенко)//*Горьковский рабочий*-1989.- 24 февраля.- С. 4.

68. Семь нот в миноре и мажоре (Г. Рождественский)//*Лит. газета*.-1989.-8 марта.-С. 8.

69. Запоздалая премьера? (А. Фортунатое)//*Комсомольская правда*-1989.-11 апреля,- С. 4.

70. Жизнь делает нас мудрее (М. Невзорова)//*Известия*.- 1989.- 18апреля.-С. 3.

71. Я буду долго вспоминать горьковчан (Н. Бордюг)// *Горьковская правда*.- 1989.-11-12 мая.-С. 3.

72. Истина - в многообразии (0. Мартыненко)//*Московские новости*.- 1989.- 14 мая.- С. 16; *Советский Союз*-1989.- № 12.- С. 26-27 (сокращенный вариант).

73. Трофеи равенства (Ю. Любимов, А. Битов)//0*гонек*.- 1989.- № 38.- С. 9-11.

74. Интерес к серьезной музыке не пропал (В. Ситковецкий, В.

Юзефович, 1989 г.)//*Муз. академия*.- 1992.- Ns 1.- С. 30-32.

75.* Новая жизнь традиций в советской музыке//*Статьи и интервью*/Сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский.- М., 1989. С. 332-349.

76. [1990: как мы проживем этот год] (Г. Цитриняк)//*Лит. газета*,- 1990.- 3 января.- С. 8.

77.* Дух дышит, где хочет(В. Холопова)//*Наше наследие*-1990.- №3.- С. 43-46.

78. Из Четвертого круга. Альфред Шнитке говорит... (В. Яковлев)//*Волга*.- 1990.- № 3.-С. 155-171.

79. О музыке, своей работе и о себе (Г. Цыпин)//*Муз. жизнь*.-1990.- № 8.- С. 2-3.

На немецком языке

80. Alfred Schnittke im Gesprich ьber sein Klavierquintett und andere Kompositionen (J. Hansberger. 1960)//*Pommersfeldener Beitrage.* B. 3.- Frankfurt am Main, 1982. S. 231-257.

81. Alfred Schnittke (H. Gerlach)//Funfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart. Fakten und Reflexionen.- Leipzig-Dresden, 1884. S. 362-367.

82. Stereotypen des Lebens, in Symbole verwandelt. Alfred Schnittke und sein Ballet *Skizzen* (A. Iwaschkin V/*Neue Zeitschrift fur Musik*-1985,- Ns 10-S. 21-24.

83. Komponieren in Schichten. Begegnung mit Alfred Schnittke (L Lesle)//Neue ZeitschriftтьrMus. -1987.-Juli-August.-S. 29-32.

84. Die Мцglichkeiten des Dialoges zwischen Bild und Musik im Film//Kunst *undLiteratur.* Jahrgang 36 H. 2.-Berlin, 1988.

85. “Wir haben ein gewandeltes BewuЯtsein von der Zeit*. Gesprдch mit Alfred Schnittke ьber seine Musikkonzeption (J. Кцchel)//Buhnenkunst (Stuttgart) - 1989.- № 2 (April).- S. 53-55.

86. 'Verschiedene Binflusse und Richtungen. Alfred Sshnittke im Gesprach (T. Porwoll)//Musik Texte (Кцln).- 1989.- H. 30.- Juli-August.- S. 25-28.

87. Alfred Schnittke im Gesprдch mit Hannelore Gerlach//*Musik fur die* Oper? Mir *Komponisten im Gesprach*- Berlin, 1990. S. 243-255.

88. Zwischen zwei Kulturen (H. Luck)//Fono-Forum.- 1991.- September.- S. 28-31.

На английском языке

89. A Brief Encounter over theLanguage Barrief (J.Wiser)// *Fanfare*.- 1991, September-October.- P. 122-128.

Summary

This book consists mainly of the conversations between Alfred Schnittke and Alexander Ivashkin (1985-1992). The topics of the talks are very different: personal recollections, philosophical reftlections, bold and critical remarks on everyday reality. Of course, music itself remains the most important topic of all.

A. Schnittke speaks not only about his own music, but also music of classical composers, and music written by his contemporaries.

One could find also artiles and essays by A. Schnittke in this book - along with other musicians' and artists' reflections on his music.

All the materials are being published now for the first time - with the exception of some already published (indicated at the end of each article).

There is also the complete catalogue ot A. Schnittke's works, the discography, the list of A. Schnittke's articles and interviews.

Ивашкин Александр Васильевич **Беседы с Альфредом Шнитке**

Общая редакция и компьютерная верстка

Г. Я. *Пантиелев*

Редактор О. *И. Гусева*

Художники Г. Б. *Лукашевич. А. В. Вальковская*

Художественный редактор *А. А. Верцайзер*

Технические редакторы *И. Г. Алексеева, И. Г. Дреничева. Л. Б. Чуева*

Корректор И. *Д. Аблина*

ЛР №020022 от 6.09.1991г. Подписано в печать 6.07.94г. Формат 70x90/16 Бумага офсетная

Гарнитура шрифта Прагматика Печать офсетная

Усл. п. л. 22,23. Уч.-изд. л. 19,0 Тираж 5000. Изд. № 142. Зак. No 154

РИК “Культура. 121835, Москва, Арбат, 35

АО “Астра семь” 121019, Москва, Аксаков пер., 13

И 24 Беседы с Альфредом Шнитке.- М.: РИК “Культура”, 1994,- 304с., илл.

Основной материал книги составляет запись бесед с известным композитором, которые вел А. В. Ивашкин на протяжении 1985-1992 годов. Темы этих бесед чрезвычайно разнообразны - от личных воспоминаний, переживаний - до широких философских обобщений, метких наблюдений об окружающем мире. Сквозной линией бесед является музыка -

суждения Шнитке о своем творчестве, отзывы о музыке классиков и современников. В книге представлены некоторые выступления и заметки самого Шнитке, а также высказывания и интервью о нем. Издание содержит обширный справочный аппарат: полный каталог сочинений, включающий дискографию, а также список статей и интервью Шнитке. Все материалы, кроме отмеченных ссылками на предыдущие издания, публикуются впервые. Для музыкантов-профессионалов и широкого круга читателей.

ББК 85313(2)7 4905000000-004
Б 59(02)-94